3 1761 06992614 5

Carlos Roxlo

Estética

CURSO DE ESTÉTICA

CARLOS ROXLO

CURSO DE ESTÉTICA

DE LAS ANTIGUAS TEORÍAS ESTÉTICAS: I. Desde Platón á San Agustín. — II. Desde Kant á Jouffray.

ELEMENTOS CALOLÓGICOS: I. De la belleza. — II. Resortes estéticos.

ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA: I. De la concepción artística. — II. Filosofía del arte.

MONTEVIDEO
A. BARREIRO Y RAMOS, Editor
LIBRERÍA NACIONAL
1910

LIBRARY
JAN 6 1969
UNIVERSITY OF TORONTO

BH
205
R6

TALLERES GRÁFICOS A. BARREIRO Y RAMOS
Calle Bartolomé Mitre, N.º 61

Á los señores

Antonio Barreiro y Ramos

y Antonio R. Barreiro

Desde que la idea de este libro surgió en mi cerebro, me prometí grabar el nombre de ustedes en su primera página.

Me impulsaban á ello mi amistad y mi gratitud: quería pagarles, con la única moneda de que dispongo, las palabras de estímulo que escuché de sus labios y su incansable desprendimiento con el más humilde de los escritores de mi hermoso país.

Gracias á ustedes tienen vivienda propia, principesca morada, mis ensayos poéticos más populares, como gracias á ustedes viven en nido propio, en casa de lujo, mis dos discursos legislativos de mayor cuantía.

Por otra parte, quiero, con esta dedicatoria, pagar á ustedes una deuda que tiene contraída la literatura uruguaya con los editores de los estudios históricos de Francisco Bauzá, de los poemas nacionales de Zorrilla de San Martín, de las novelas con olor á pago de Acevedo Díaz y de los admirables cuentos gauchos de Javier de Viana.

La dádiva es mezquina. — Lo sé y lo reconozco. La falta es de mi ingenio, que quiere y no puede. — Pero, valga lo que valiere, reciban ustedes, en prenda de afecto y de gratitud, la dedicatoria de este libro modesto, en el que he sacrificado, no pocas veces, la elocuencia á la claridad y la elegancia á la precisión.

CARLOS ROXLO.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/cursodeesttica00roxl

PRIMERA PARTE

DE LAS ANTIGUAS TEORÍAS ESTÉTICAS

I

Desde Platón á San Agustín

1. — La Estética. — El arte, en general, es la actividad humana que, guiada por el raciocinio y sometida á un sistema, se ejercita con el propósito de conseguir un fin preconcebido.

De ahí nace el que las artes, segun el objeto á que aspiran, puedan ser útiles ó bellas, perteneciendo á la primera clase todas las que no tienen por tendencia principalísima la producción de lo bello, — y recibiendo el nombre de bellas artes las que por engendrar la belleza se afanan y luchan, viéndose en algunos casos, como en el arte arquitectónico, el fin utilitario unido al fin de producir lo que por su hermosura deleita y enamora.

Pero ¿qué es la belleza? — ¿Qué es eso por todos percibido y gozado, sin que la mayoría alcance á explicarlo y á definirlo? — Verdad sentida de aclaración difícil, ¿en qué parte de los seres reside? ¿cuáles son sus modos de vida? ¿en qué se la conoce y en qué se basa?

La ciencia de lo bello, la ciencia que ha de darnos á conocer el secreto de la belleza, disecándola con el escal-

pelo de la razón y rasgando los tules que la envuelven, fué llamada ESTÉTICA, en el siglo XVIII, por Baumgarten, quien escribió sobre lo bello y sus caracteres desde 1750 hasta 1758. — El filósofo alemán no fué feliz en su denominación de la ciencia de lo bello, por cuanto la voz *Estética* se deriva y viene de un verbo griego que significa sentir, de donde, para Baumgarten, la teoría de lo bello se reduce al estudio del sentimiento de la belleza, olvidando que la ciencia de lo bello es también el análisis de la belleza misma. — El error sufrido por Alejandro Baumgarten, al darle aquel nombre, se explica fácilmente teniendo en cuenta que, para el filósofo berlinés, la belleza era lo perfecto en los seres y en las cosas percibido por medio de los sentidos, lo que dió lugar á que confundiera, como dice Reid, el sentimiento de la belleza con el juicio de lo bello. — La ESTÉTICA debe estudiar los elementos constitutivos de la belleza y las emociones que la hermosura despierta en nosotros.

En buena ley la ciencia de lo bello debiera llevar el nombre de *Calotecnia* y aun mejor el de *Calología*, palabra compuesta de las dos griegas *cali*, belleza, y *logos*, tratado. — El que dice *Calología* dice *tratado de la belleza*. — La Calotecnia, considerada realmente como estudio de la belleza, pertenece más al orden filosófico que al literario; pero la literatura no puede prescindir de la ESTÉTICA, porque todas las bellas artes están basadas en algunos de los principios fundamentales de la Calología.

La ESTÉTICA es, pues, la filosofía de la belleza y es también la filosofía del arte, dadas las relaciones del arte con la hermosura. — Don Juan Valera acertó al decir que, derivándose la ESTÉTICA de alguna metafísica ó filosofía fundamental, hay tantos sistemas calológicos como sistemas metafísicos existen. — Hegel basaba su estética

en los principios del panteísmo idealista que predicó, y Verón ha basado la suya en los principios de la filosofía positiva que corre por sus obras, como corre la savia por los tejidos del vegetal. — Como metafísica, la estética es inútil para la práctica de la literatura; pero evita extravíos y educa el buen gusto, despertándonos al amor de lo bello, que es la causa de arte. — Es, pues, indiscutible que la mayor parte de las teorías que vamos á exponer sólo perduran como valor histórico; pero es indiscutible, también, que aumentan el caudal de nuestros conocimientos, afinan nuestro sentido crítico y nos facilitan la comprensión de las escuelas literarias que se han adueñado del mundo, en la progresiva y nunca terminada odisea del arte de escribir y de hablar con artística donosura.

2. — Épocas calológicas. — ¿En qué consiste la belleza esencial? ¿Qué es la belleza en sí? — "Como principio abstracto ó concepto metafísico, yo no lo sé y ninguno lo sabe," dice la estética de la antigüedad. — Mirad á la orquídea. — Carece de fragancia. — Unas veces tiene el mismo color del oro y simula el zapatito de una princesa recién nacida. — Otras veces toma la forma de un gran gusano y la misma coloración de la carne humana. — La rosa, en cambio, es un conjunto de perfecciones: sus pétalos son iguales y armónicos; sus tintes van desde el rojo obscuro hasta el blanco tenue; su perfume es de una exquisita delicadeza. — Sin embargo, la orquídea es bella y la rosa es bella también. — En la orquídea lo bello reside en el colorido y en la extrañeza. — La beldad de la rosa reside en la perfección con que está formada. — Lo único, pues, que podemos apreciar son los caracteres y las propiedades de la hermosura.

En diversas épocas filósofos y literatos han procurado

estudiar la naturaleza y las condiciones intrínsecas de lo bello; pero, en realidad, la historia de la estética puede dividirse en tres partes, en tres períodos, en tres edades, que van desde Platón á Kant, desde Kant á Jouffroy, y desde Jouffroy hasta nuestros días.

La historia de la ESTÉTICA no es otra cosa que la historia del desenvolvimiento científico de la idea de lo bello al través de todos los tiempos y de todas las disquisiciones calológicas.

3. — ESTILO DE PLATÓN. — Los filósofos antiguos sólo por incidencia tratan de las cuestiones relativas á lo bello, sin que éstas formen en ellos cuerpo de doctrina ni se encuentren expuestas de una manera metódica, — exceptuándose sin embargo Platón, quien en sus diálogos *Phedro* é *Hippías*, *Filibo* y *el Banquete*, se ocupa de la belleza con algún detalle, iniciando al par la historia de la ESTÉTICA y la escuela neo-socrática.

Platón es el poeta de la filosofía. — Su estilo es claro como el agua que surge del manantial de roca, pintoresco como las sierras de nuestro país y noble como un descendiente de los paladines del poema del Tasso. — Thomas está en lo cierto cuando sostiene que Platón, al servirse de la lengua más hermosa del mundo, supo aumentar su hermosura divina. — Thomas está en lo cierto cuando nos dice que gracias á lo grande de su sublimidad, que parece tranquila como la del cielo, el estilo platónico es apropiado como ninguno para educarnos en el sentimiento de la belleza. — Y Thomas no se engaña cuando nos afirma que el más grande de los maestros de la escuela socrática, el que bebió en las ánforas de la sabiduría del sacerdocio egipcio, el que se perfumó con los óleos increados de la verdad y el bien, vió de tan cerca la hermosura celeste

con que soñaba, la hermosura intangible buscada por su amor, que calcó en los contornos de aquella hermosura, sin sombra de mancha, la inmortal hermosura de sus diálogos.

4. — La estética socrática. — Según Platón el amor pertenece á los dominios de la dialéctica. — El amor, sin el lazarillo de la inteligencia, se extraviaría; pero la inteligencia, si el amor no le prestase sus alas, no podría remontarse á las ideas puras. — El amor, no inteligente, andaría á lo ciego; pero la inteligencia, privada del amoroso deseo de saber, dejaría de ser filosóficamente investigadora. — De este modo, la escuela socrática no sabe concebir el amor sin la inteligencia, ni sabe concebir la inteligencia sin el amor. (1)

El poderío del amor es universal, porque el amor no reside tan sólo en el espíritu de los hombres, sino que reside también en todos los seres y en todas las cosas. — El amor es la armonía, la concordia, el orden entre los elementos que constituyen las cosas y los seres. — Cuando los órganos vitales están enfermos, cuando la tierra está cansada de producir, cuando los astros están obscurecidos por las negras nubes, es que la armonía cesó de imperar, es que la concordia ha desaparecido, es que el orden ha dejado de ser entre los elementos constituyentes del hombre, la campiña ó la atmósfera. (2)

Hay dos grados en el amor. — El primero corresponde al mundo físico, y el segundo corresponde al mundo intelectual. — El primero se satisface con el culto de la Venus

(1) Feuillee: La filosofía de Platón, tomo II, pág. 87.
(2) Platón: Diálogos, El Banquete.

vulgar, mientras el otro se consagra á la religión de la Venus celeste. — Al primero le bastan las satisfacciones de la materia, porque no es sino un apetito grosero, mientras el segundo se apasiona del alma, porque la inteligencia sólo puede vivir en el mundo encantado de las idealidades.

Este segundo amor, — que no es completamente bueno ni bello, porque no son jamás completamente buenas ni bellas las cosas humanas, — no puede gozar de la beatitud de que gozaría si poseyese la belleza y el bien. — Por eso busca lo que no posee, por eso aspira á satisfacer sus ansias celosas; por eso vive atormentado constantemente por las visiones del bien y la hermosura. — Ese segundo amor puede llegar hasta el trono de lo bueno y lo bello, subiendo por una escala dialéctica, cuyo primer peldaño se apoya en nuestro globo y cuyo escalón último se hunde en el luminoso reino de los dioses. — Ese segundo amor, apoyado en el báculo de la inteligencia, puede ascender por la escalera mágica y remontarse de belleza en belleza, hasta llegar al principio absoluto del que emanan todas las hermosuras, como emanan la esencia de la flor y el ritmo del salterio y la luz del foco.

El alma se enamora primero de los sonidos, de los colores y de las formas. — Le belleza física, y muy especialmente la del cuerpo humano, es la primera que nos subyuga. — Al verla aparecer, sorprendiéndonos y emocionándonos, nuestro espíritu sufre una alegre transformación, producida por una vaga reminiscencia. — Creemos encontrarnos con un bien perdido, con un bien ausente, con un bien cuya falta nos hacía sufrir. — Ese bien es la belleza absoluta, que ya fué nuestra en una vida anterior, cuando sentíamos, en el cielo olímpico, la más amorosa de las embriagueces ante el espectáculo de las esencias jamás creadas y nunca marchitas.

Entre aquellas esencias, que no son otra cosa que las ideas puras, la belleza está y la belleza irradia. — Por eso, al encontrarnos con la belleza física, nuestra alma se emociona y se despierta al recuerdo de lo que fué, porque esa belleza no es nada más que uno de los destellos del astro sin máculas de la eterna hermosura. — La emoción que sentimos ante los grandes ojos de una mujer; la emoción que sentimos al escuchar el errabundo acorde de una guitarra; la emoción que sentimos cuando la luna tiembla sobre el ramaje del naranjo en flor, ¿qué son sino reflejos amortiguados de lo que sentíamos ante la hermosura sin velos ni sombras? — Esa reminiscencia, que evoca en nuestro espíritu la hermosura física, sirve para explicarnos la fiebre de lo ideal que padecemos todos, la fiebre nostálgica y melancólica que sube al replegarse la bandera de púrpura del sol de las puestas.

Sin embargo, la posesión de la belleza corpórea no nos proporciona la beatitud. — ¿Por qué? — Porque la belleza corpórea es tan sólo una copia de la belleza inmortal. — La belleza física, por grande que sea, no es más que la sombra de la que conocimos en otras regiones. — La belleza tangible es la imagen reflejada en un espejo borroso; pero no es el sér que el espejo pretende retratar. — Sólo reuniendo en un solo cuerpo las hermosuras dispersas en los cuerpos todos, formaríamos el tipo de la belleza increada é inmutable. — Platón decía: "las cosas bellas no son, para el filósofo, la belleza misma." (1)

Entonces, desengañados de lo terreno, investigamos la causa de la hermosura, subiendo de lo físico á lo espiritual, porque no tardamos en comprender que lo hermoso es el fruto de un árbol celeste. — En esa altura de la es-

(1) Platón: Diálogos, La República.

cala dialéctica, vemos que el alma, la esencia íntima de las cosas, es lo que produce la vida y la unidad de la belleza en los seres y en los objetos del mundo que habitamos. — Sabiendo ya que las almas hermosas son como pétalos desprendidos de la flor de lo bello, concebimos un tipo de hermosura psíquica y nos enamoramos de las acciones buenas, en las que se pone de manifiesto la actividad de la eterna hermosura. — para ascender de las acciones al pensamiento que las ha engendrado, hasta llegar al último escalón de la escala dialéctica, al escalón de pórfido en donde está sentada la belleza inmortal, la belleza absoluta, la Venus Urania.

Así, subiendo de lo corpóreo al acto y del acto á la idea, el amor se ha fundido con esta última y el espíritu se goza en la beatitud del deseo realizado. — Para los platónicos, la belleza eterna é inmutable es el supremo fin del pensamiento y de la voluntad. — Esa belleza celeste é increada, que no alcanzan á ver los ojos humanos, no es susceptible de copia ni de definición. — Sabemos, sí, que, como el alma es el principio de la vida, la vida es uno de los atributos de la hermosura. — Sabemos, sí, que como el alma es el principio de la actividad, la actividad es uno de los atributos de la belleza. — ¿Qué importa lo demás? — ¡Ya llegaremos á comprenderla y á definirla, como esencia inmutable y sublime, cuando nuevamente la poseamos en el cielo de Sócrates.

Para Platón, en fin, el bien es de una categoría más elevada que la belleza y que la verdad. — La belleza del bien es superior á la belleza de lo bello y de lo verdadero. (1) Son sinónimos para el platonicismo, el bien abso-

(1) Platón: Diálogos, La República.

luto, la verdad absoluta y la belleza absoluta; pero el bien en sí es el principio supremo de las ideas. [1] — En la calología platónica todo lo bueno es bello y verdadero. — Para esa calología, lo bello es una de las formas del bien. — Y como el bien es la suprema armonía entre la voluntad del hombre y el fin para que el hombre fué creado, la estética socrática ve en la armonía el atributo esencial de lo bello y la condición primera de lo hermoso. — Platón ha dicho: "Nada es bello sin armonía. La medida y la proporción constituyen la belleza en todas las cosas." [2] Natural es, entonces, que para los artistas, educados en la escuela socrática, la belleza es el medio y la bondad el fin. — En resumen, el concepto de que el arte debe sacrificar lo cierto y lo hermoso en los altares de la moral más pura tiene su origen en la escuela socrática, en la escuela que predicó sus enseñanzas bajo los boscajes y entre los perfumes de los jardines de Academo.

5. — Análisis del Phedro. — Platón, nacido en Egina el año 429 de la era pagana, resume en sus diálogos toda la sabiduría filosófica de la antigua Grecia. — Sus obras, publicadas por un florentino en el siglo xv y en lengua latina, rápidamente se convirtieron en el pasmo y la enseñanza de los más capaces. — El influjo de su estética, de su teoría fundamental del arte, creció con el tiempo, imperando su idealismo en la escuela romántica, que, al igual de la escuela naturalista, no pasa de ser una retórica modalidad. — En tanto que Aristóteles atribuye el origen de nuestros conocimientos á la experiencia de los sentidos, el más ilustre de los apóstoles de la filosofía

(1) Platón: Diálogos, Gorgías y Filebo.
(2) Platón: Diálogos, Filebo.

socrática coloca el origen de nuestros conocimientos en los datos de la razón. — Según Geruzez, los platónicos, los enamorados de la metafísica, son como aereonautas que, desde su globo, contemplan y juzgan las cosas de la tierra. Los aristotélicos, físicos más que nada y dados al análisis desmenuzador, se parecen á los mineros que buscan el oro en las entrañas del planeta nuestro. (1)

Platón aventaja á Aristóteles por las impecables bellezas de su estilo. — Waddington se extasía "ante el lenguaje puro, elegante, rico en variaciones y tan pronto familiar como sublime, de los diálogos de Platón." (2) — Ese lenguaje, nos dice también el filósofo de Estrasburgo, es el único capaz de explicarnos el papel que le reserva al amor la doctrina socrática. — "Este papel no es otro que el de aproximar las almas á lo bueno y á lo verdadero, concebidos en su belleza ideal." — El amor, para los socráticos, es una naturaleza intermediaria entre los dioses y sus criaturas, una especie de genio demoniaco que se agita en nosotros y produce en nosotros el delirio, la locura, la fiebre amorosa. (3) — Este genio, este intermediario entre la naturaleza celestial y la humana, nos impele á que amemos todas las cosas bellas, y, más que á esas cosas, á la hermosura eterna y divina. — Este genio habita en nosotros durante toda la vida terrena, como habitó en nosotros cuando vivíamos, lejos de la tierra, una vida mejor.

El platonicismo sostiene que nuestras almas no residieron siempre en la envoltura corporal que las encierra ahora, sino que creadas para la eternidad por el orde-

---

(1) Geruzez: Nuevo curso de Filosofía, pág. 165.
(2) Waddington: De la escuela socrática, pág. 7.
(3) Platón: Diálogos, El banquete.

nador supremo de las cosas y formando en el cortejo de alguno de los dioses secundarios que recorren el cielo, viajaban por la misma senda que su conductor divino, merced á las alas de que disponían y que conservaron, mientras se vieron libres de imperfecciones. (1)

Siempre en pos de su guía inmortal, nuestras almas cruzaban las regiones etéreas, admitidas como los dioses, pero después de ellos, á contemplar las esencias sin mancha que viven con la vida del sér absoluto. — Entonces nuestras almas conocieron todo lo que es digno de amor, y la hermosura, destacándose castamente de las demás esencias, se dejaba mirar por nuestros ojos espirituales. — "La belleza nos bañaba con su intensa luz, cuando unidas al coro de los bienaventurados, nuestras almas, en pos de los dioses, se complacían con el más hermosísimo de los espectáculos, iniciadas en unos misterios insuperables por su santidad y en cuya celebración tomábamos parte. — Entonces, gozando todavía de la plenitud de nuestras perfecciones é ignorando los males del porvenir, admirábamos aquellas esencias simples, hermosas, llenas de calma y ricas en beatitud, que se desenvolvían en el seno de una luz tan pura como nosotros mismos." (2)

¿Cómo perdieron nuestras almas sus voladoras rémiges?

Nuestras almas, para no separarse de la esfera de atracción de su divino guía, estaban obligadas á un esfuerzo poderoso y continuo. — Cierta vez, cansadas de volar, nuestras almas se apartaron de su conductor, no se nutrieron con la contemplación extática del principio absoluto, dejaron que el olvido penetrara en ellas, aumentaron de pesó, vagaron sin rumbo y cayeron sobre la tierra, aposentándose en la sepultura de su cuerpo mundano.

(1) Platón: Diálogos, Phedro.
(2) Platón: Diálogos, Phedro.

Estas almas, caídas de su trono de resplandores, si tropiezan un día con la belleza, con el reflejo debilitado del sol de lo absoluto, recobran parcialmente la memoria de lo que vieron en su vida anterior. — Estos vagos recuerdos, reemplazando á las alas que les permitían cruzar las regiones celestes, les permiten acercarse de nuevo á esas regiones y sentir como un hálito del calor esparcido por las esencias puras. — Así, en el sistema socrático, todas las ideas generales de la razón son recuerdos de una vida pasada. — El mundo físico y el mundo moral, que apenas son una esbozada imagen de las esencias divinas, despiertan en nuestras almas un recuerdo confuso de sus paradigmas celestes, asemejándonos al viajero que ve el santuario de la montaña perdido en las ondulaciones de la lejanía y velado por las nieblas del anochecer.

El hombre que utiliza las memorias que despiertan en su alma lo bueno y lo cierto, vestidos con el ropaje de la hermosura, puede recobrar la perfección perdida, subiendo por la escala de las ideas. — Estimulado por el amor, por el genio que habita en él y nunca le abandona, cuanto más conoce, más ansias tiene de conocer, y cuanto más sabe, más grata le parece la filosofía. — El genio del amor, el que le impulsa hacia el bien y hacia la verdad, va agrandando su imperio, hace que encuentre cada vez más hermosas las verdades y las virtudes, le lleva de grado en grado hasta las esencias primeras y le deposita junto al sér absoluto, que no tiene nombre y que es como el sol del mundo inteligible. — "El que, en los misterios del amor, avanza hasta el último grado de la iniciación por una serie de contemplaciones rectas y progresivas, ve aparecer de pronto, ante sus miradas, una hermosura maravillosa." (1)

(1) Platón: Diálogos, El banquete.

Esa hermosura, no engendrada é imperecedera; esa hermosura, que no tiene forma sensible, ni rostro, ni manos, ni nada corporal; que es la íntima esencia de lo más hermoso, no sufre cambio de ninguna especie ni reside en ningun sér distinto del suyo. — "Lo único que puede dar valor á la vida, dice Platón, es el espectáculo de la hermosura eterna." — Y Platón añade: "Sería más que un mortal el hombre á quien la suerte le concediera el placer de mirar cara á cara, en su forma única, á la belleza divina." (1)

6. — El espiritualismo en el arte. — Tratando de demostrar la superioridad del influjo ejercido por la escuela platónica sobre las artes, dice Carlos Lévêque: "Es cosa sabida, como lo han reconocido Müller y otros arqueólogos, que la época de Fidias fué la época de oro de la escultura y de la arquitectura griegas, así como la época de Praxíteles, á pesar de la encantadora gracia de sus producciones, era ya un tiempo de debilidad y hasta de decadencia. Luego, comparando las dos series de monumentos con las ideas religiosas y filosóficas de que esas obras han sido la expresión plástica, tuvo que reconocerse también, que Fidias, y sus discípulos eran contemporáneos de los más grandes filósofos espiritualistas de la antigüedad, como Anaxágoras y Platón, en tanto que Praxíteles y Lisipo vivían al lado de aquel Epicuro, por demás encumbrado por unos y excesivamente desacreditado por otros; pero que enseñaba que el alma es un cuerpo, que Dios es un fantasma, que la injusticia en sí misma no es un mal, que la dicha se reduce al placer de los sentidos y que no hay más existencia que la de esta vida." (2)

(1) Platón: Diálogos, El banquete.

(2) Lévêque: El espiritualismo en el arte, pag. 18.

Lévêque, después de haber afirmado que "por donde quiera que pasa el materialismo sufren profundamente las bellas artes," se empeña en probar que la escuela socrática es también superior á la escuela panteísta de Hegel y Schelling. Reconoce que ésta acertó muchas veces al analizar el poder del arte, los géneros de lo bello y las facultades estéticas del alma humana. — Reconoce, del mismo modo, que algunos panteístas describen los hechos psicológicos con exactitud y hasta con profundidad; pero deduce que hay una contradicción evidente entre su estética, obligada á admitir que "uno de los caracteres esenciales de la belleza finita es la manifestación de una fuerza individual distinta de la fuerza suprema," y su panteísmo, obligado á sostener "la realidad de las almas y de las fuerzas individuales en el seno de una fuerza y de una substancia única, de la que los individuos no son, sin embargo, sino formas más ó menos accidentales." (1)

Levêque entiende, pues, como todos los platónicos, como Winckelmann y como Lessing, como Mengs y Beulé, que la enseñanza estética del socratismo puede resumirse en esta frase de Goethe: "El artista que pretende realizar algo grande ha de haber alcanzado tal desenvolvimiento interior que, como los griegos, sea capaz de elevar la realidad restringida de la naturaleza al nivel de su espíritu, á fin de que le sea posible construir una realidad de aquello que en la naturaleza, sea por debilidad íntima ó sea por obstáculo exterior, quedó en estado de intención." (2)

Se deduce de todo lo que antecede que el arte, para la estética socrática, es la idealización de lo real, — posponiendo los principios de la verdad y de la hermosura al

(1) Lévêque: El espiritualismo en el arte, pág. 20.
(2) Lévêque: El espiritualismo en el arte, pág. 58.

principio del bien, — á fin de acercar la realidad tangible ó soñada, todo lo que se pueda, á la divina hermosura de lo absoluto, que no es otra cosa que el bien increado y sin límites. — Así, ocupándose de Nicolás Poussin, á quien considera como uno de los apóstoles del espiritualismo en la pintura, dice Carlos Lévêque: "Para Poussin la belleza física no es un fin, sino un medio. — No la tiene ni adoración ni menosprecio; se limita sencillamente á emplearla. — Y ¿cómo la emplea? — Pintándola para expresar el alma." (1) Como, para el platonismo, hay un alma en todos los seres y en todas las cosas, el fin del arte es exteriorizar el alma de las cosas y de los seres. — Poco importa que, para hacerlo, el artista violente las formas visibles.—Y Lévêque agrega: "Poussin nunca se engaña; sabe bien, háyalo aprendido donde quiera, que su arte no imita sino las acciones exteriores de un principio oculto é intangible para nuestros sentidos." (2) Así el pincel, lo mismo que la pluma, tienen por objeto principalísimo desentrañar "el alma de las cosas incorpóreas."

7. — Aristóteles y su filosofía. — Aristóteles, el soñador de una república aristocrática, de una república cuyo gobierno se dejaría al cuidado de los mejores; el que sostuvo que la felicidad del hombre consiste en la virtud y la felicidad del estado en el mucho saber; el que creyó que la ley de las injustas desigualdades es una ley de la naturaleza, aceptando como lógica y necesaria la esclavitud, el cáncer corrosivo de las sociedades antiguas y la razón esencial de su decadencia, sucede, en la historia de la hermosura, al que recogió, en el ánfora cinceladísima de sus diálogos, las doctrinas de Sócrates.

(1) Lévêque: El espiritualismo en el arte, pág. 149.
(2) Lévêque: El espiritualismo en el arte, pág. 156.

José Rou de la Quintana

Aristóteles nació en Estagira, en el año 380 de la era pagana. — Durante cuatro lustros asistió á la Academia, para oir las lecciones de Platón. — Era de constitución débil, de pequeña estatura, calvo y sin aptitudes para el arte de la palabra. — Platón le censuraba su carácter seco y su genio cáustico; pero reconocía lo incansable y lo firme de su amor al estudio. — Llegó á ser el más docto de los hombres de aquella época excepcional, el heredero de los laureles de Pitágoras y de Demócrito.

A la muerte de su maestro, Aristóteles aceptó el difícil encargo de educar á Alejandro, hijo de Filipo de Macedonia, á quien ya obedecían las muy extensas regiones del Asia. — Poco tiempo tardó en regresar á Atenas, abriendo su escuela filosófica en el Liceo. — En aquel poético sitio, conversaba con sus discípulos en un largo paseo matinal, ocupándose de todas las ramas de la filosofía y muy especialmente de la elocuencia. — Puede decirse que la psicología nace con Aristóteles.. — Con él empieza la observación directa de los fenómenos psíquicos. — Es necesario, según su doctrina, que haya algo del pensamiento en las cosas y que las cosas estén dentro de los límites del pensamiento, porque, si así no fuera, ¿cómo las cosas podrían ser conocidas por éste? — Así el pensamiento, difundiéndose en el seno de la realidad, hace que el mundo sea cosa cognoscible. — El pensamiento, á su vez, es cognoscible por las formas, que son expresiones de la potencialidad de las cosas, y cuyas jerarquías, en escala ascendente, constituyen la intelegibilidad del universo. — Esta intelegibilidad tiene su principio en el acto divino, en el acto puro, lógicamente anterior á todo poder y del que participan todos los hombres. — La faz más alta de la inteligencia humana es la esencia del pensamiento divino, con el que nos identificamos por medio de la contemplación.

Aristóteles le concede suprema importancia á la experiencia sensible. — Nada existe en la inteligencia que no haya llegado á ella por el conducto de los sentidos. — No cree sino en la realidad. — Dice que la esperanza es el sueño del hombre despierto. — No hay razonamiento abstracto que valga lo que vale la experiencia sensorial. — La sensación engendra el recuerdo, que es el origen de la experiencia, y comparando las experiencias, producidas por los sentidos, se llega á las experiencias generales, de las que se deducen los principios científicos. — Para los aristotélicos, lo mismo que para los platónicos, la ciencia fundamental, la más alta en la jerarquía de las ciencias, es la de los primeros principios, la de la razón de las cosas. — ¿Cómo llegar á esa razón suprema? — Por una escala de observaciones. — Ascendiendo del individuo ideológico á la especie ideológica y de la especie al género, hasta subir, por medio de la abstracción, al sér absoluto.

8. — La Poética de Aristóteles. — Aristóteles, hijo del primero de los médicos de Amintas III, educóse en la corte de este príncipe y en la intimidad de Filipo de Macedonia, que le sucedió en el año 350.

Exilado de Atenas en el año 322, fué condenado á muerte en rebeldía por haber levantado un altar á Pythías, muriendo aquel mismo año, de una enfermedad del estómago, en Calcis de Eubea. — Los manuscritos de sus obras fueron depositados en poder de Teofrasto, su sucesor en la dirección del Liceo, quien, en el año 272, los entregó á Neleo, uno de sus discípulos, hasta que un siglo antes de la era cristiana, los descendientes de Neleo vendieron aquel tesoro del saber antiguo al filósofo Apolicón de Teos. — Cuando Sila se apoderó de Atenas hizo llevar las obras de Aristóteles á la absorbente Roma, que las depo-

sitó, el año 39, en la biblioteca fundada por el cónsul Asinio Pollio. — En esos manuscritos Aristóteles se ocupaba especialmente de metafísica, de lógica, de historia natural, de las virtudes y de los vicios, de la ciencia de gobernar y del arte del buen decir. — Según Thurot, el estilo aristotélico es excesivamente desaliñado, posponiendo la armonía á la precisión y la belleza á la profundidad. — Thurot agrega: "Aquel estilo es de una gran aridez geométrica, sin colorido y sin apasionamientos, dirigiéndose exclusivamente á la inteligencia de sus lectores." — La primera edición de la *Poética* de Aristóteles apareció en Venecia, en 1580, siendo Pedro Vettori, en el siglo XVI, el principal de los comentadores de aquel trabajo, que Bayle considera como el más importante de todos los escritos del filósofo de Estagira. — La *Retórica*, publicada en 1540, se distingue, según Havet, por lo grande del orden que ha presidido á su confección. — La crítica del pasado siglo gastó muchas horas analizando los preceptos de la calología aristotélica, sobresaliendo, entre sus comentaristas, Bekker, Zeller y Vahen, en cuanto á la *Poética*, y en cuanto á la *Retórica*, Gros, Bonafous, Spengel y Saint Hilaire.

La diferencia entre las ideas socráticas y la filosofía aristotélica trasciende á su manera de estudiar lo bello. — Ésta no podía ser lo mismo para Aristóteles, que se basa especialmente en las relaciones del hombre con la naturaleza, y para Platón, que se basa especialmente en las relaciones del hombre con Dios. — Platón estudia la belleza en sí, como concepto abstracto y como refucilo de lo absoluto, en tanto que Aristóteles estudia la hermosura en el arte, señalando al artista leyes y preceptos. — Según Aristóteles la poesía consiste en la imitación de la naturaleza. — Todos los géneros poéticos no son, en substancia,

sino imitaciones, diferenciándose por la materia de lo que imitan y por el modo de realizar la imitación. (1) Como los que imitan, imitan los gestos y las costumbres del hombre, necesariamente también copian las virtudes humanas y los humanos vicios. — La comedia se ocupa de imitar á los seres más imperfectos, y la tragedia trata de imitar á los seres dotados de virtudes superiores á las virtudes reales. — Cada imitador imita á su manera, diferenciándose de los que le precedieron y de los que le siguen, por lo característico de su modo de imitación; pero todos imitan dando actividad y poniendo en movimiento á lo que forma la esencia y el tejido de sus fábulas. — Dice Aristóteles: "El dón de imitar es inherente, desde la cuna, á la humana naturaleza. — El hombre se distingue del resto de la creación animada por el dón del mimetismo. — Los primeros conocimientos que adquiere los debe á la imitación, que á todos nos complace." (2) ¿Por qué nos complace? — Aristóteles dice: "Porque el hecho de saber es el más agradable de los hechos no sólo para los filósofos, sino aún para el resto de los seres humanos, únicamente que en éstos, es menor el gozo de aprender." — Y agrega: "Nos placen las representaciones de los objetos físicos ó no, porque ellas nos instruyen haciéndonos razonar sobre la naturaleza de cada cosa y sobre la misma naturaleza humana." (3)

El arte, pues, es una imitación y el placer que produce es un placer intelectual. — Así "la tragedia es la imitación de una acción grave y completa, purificando nuestro espíritu de las pasiones que imita ó retrata, por medio del

(1) Aristóteles: Poétique, pág. 1.
(2) Aristóteles: Poétique, pág. 6.
(3) Aristóteles: Poétique, pág. 7.

terror ó de la piedad." — "La comedia es la imitación de lo inferior, ó más bien de lo feo, siempre que lo feo se preste al ridículo." [1] Como las causas determinantes de las acciones, cómicas ó trágicas, radican en el carácter moral, el carácter moral es el fin verdadero de la imitación artística en su aspecto más alto, y como las actitudes morales se manifiestan por el órgano del pensamiento, la idea es otro de los elementos esenciales del poético mimitismo. [2] Además, como lo bello, en los seres y en las cosas, se compone de ciertos elementos, es preciso que esos elementos no destruyan las leyes del orden y de la proporción. — "Un animal carecería de belleza si fuese excesivamente pequeño, porque la visión es confusa cuando se ejerce en un tiempo casi inapreciable, como también carecería de belleza si fuese excesivamente grande, porque la visión, no pudiéndolo abarcar en su conjunto, no sabría formarse una idea acabada de lo contemplado." — "Lo bello, en los seres y en los objetos, no puede prescindir del orden y de la proporción." — "Las fábulas deben tener por medida la duración de sus representaciones." [3] — Sentada así la regla de la unidad de tiempo, la aristotélica preceptiva establece la unidad de la acción. — "La fábula debe ser la copia ordenada de una acción entera, agrupándose de tal modo los hechos que la forman, que su supresión ó desplazamiento traiga consigo el cambio ó la modificación del conjunto." [4]

Sin embargo, el arte no es una imitación exacta de la realidad. — El artista se distingue del historiador, porque

(1) Aristóteles: Poétique, págs. 10 y 12.
(2) Aristóteles: Poétique, pág. 14.
(3) Aristóteles: Poétique, pág. 18.
(4) Aristóteles: Poétique, pág. 19.

éste nos describe "lo que ha sucedido," y aquél nos describe las cosas posibles y "los hechos que hubieran podido suceder." (1) — "El arte, la poesía, es algo más elevado y más filosófico que la historia, porque el arte generaliza y la historia detalla." (2) — Por último, como el destino de los seres depende de sus actos, el fin del arte, patético ó no, es el mimetismo de las acciones que nos conducen á la ventura ó la infelicidad; por lo que el arte ejerce un influjo moral sobre la conciencia, aleccionándola por la piedad, el terror ó el ridículo. — Y como el arte es un imitador, pero no un fotógrafo, el artista puede pintar las cosas como existen, como cree que existen ó como entiende que debieran existir. — A los que le acusan de falta de verdad, es lógico y aceptable que les responda que ha procurado pintar no como es, sino como debiera ser lo pintado. — "Así Sófocles decía que él pintaba á los hombres como debían ser y Eurípides los pintaba tales como son." (3) — A pesar de esto, para el arte lo imposible probable debe ser preferido á lo improbable aunque lo improbable sea posible, porque no es dudoso que ciertos hechos sucedan, "aunque esos hechos contraríen á la verosimilitud." (4) En resumen, Aristóteles entiende que "lo bello está en lo que es por sí mismo digno de alabanza, ó en lo que, siendo bueno, nos enamora por su bondad." (5)

Aristóteles, cuyas obras fueron consideradas por la ciencia arábiga de Averroes como el colmo de lo perfecto,

(1) Aristóteles: Poétique, pág. 20.
(2) Aristóteles: Poétique, pág. 21.
(3) Aristóteles: Poétique, págs. 63 y 64.
(4) Aristóteles: Poétique, pág. 68.
(5) Aristóteles: Rhétorique, pág. 127.

no puede pensar y sentir lo mismo que Platón. — La escuela socrática sueña con el espectáculo eterno y maravilloso del bien absoluto; pero el bien á que se refiere la escuela aristotélica es la bondad humana, la bondad vacilante é intermitente de nuestras acciones. — La calología aristotélica le da reglas al arte, porque el arte es la imitación de la naturaleza; pero la estética socrática no incita á realizar la hermosura soñada, porque sabe que la verdadera hermosura sólo reside en la divinidad, de la que son un reflejo incoloro nuestras ideas y nuestras virtudes. — La antítesis se explica. — Platón nace y crece en Atenas, la ciudad de los dioses y de las ninfas, la ciudad de los poetas y de los estatuarios, la ciudad donde el jónico discute al aire libre con el sofista, y la ciudad donde todo es espíritu, desde la espuma de las ondas mediterráneas hasta el trozo de mármol mordido por el cincel. — Aristóteles nace y crece en la corte de Macedonia, región de montañas con veneros de oro y un clima rigidísimo; núcleo semibárbaro de poblaciones que se deleitan bebiendo hasta la embriaguez y se regocijan golpeando el hierro de sus lanzas sobre el escudo; vírgenes sociedades que no han podido conversar de escultura con Fidias y de poemas dramáticos con Sófocles, dilucidando si el sér absoluto es el supremo bien en las escuelas de Euclides de Mégara y de Filón de Élide. — La diferencia de las doctrinas predicadas en la Academia y en el Liceo resulta, pues, explicable y lógica, estudiando la diversidad de clima y de medio en que nacen y crecen Platón y Aristóteles. — Es natural que Platón desdeñe los fenómenos y huya de lo sensible, cegado por la lumbre de lo absoluto, como es natural que Aristóteles diga que la experiencia es el modo de comprender y de concebir, que la virtud es el medio armónico entre el exceso y la falta, que las condiciones

esenciales de lo bello son la medida del conjunto y el ordenado juego de las partes. — El influjo de Aristóteles predominó por más de dos siglos, manteniéndose aún, aunque por incidencia, en la literatura dramática del siglo XVII. — Ésta, lo mismo que la literatura clásica de todas las edades, aceptó como cánones la unidad de acción y la unidad de tiempo. — Ésta, como la literatura clásica de todas las edades, se esforzó en convertir en fuerzas educatrices el ridículo, la piedad y el terror. — Ésta, como la literatura clásica de todas las edades, creó á sus héroes no como suelen ser los héroes humanos, sino como los héroes humanos debieran ser. — Así Corneille, deseoso de purificar las almas y colocando el deber por encima de la pasión, nos pintó la clemencia en Augusto, la castidad en Teodoro y el amor conyugal en Cornelia. — Así Molière, dotado de una poderosa fuerza de recogimiento, y encarnando en sus personajes á la humanidad toda, se esforzó en hacernos odioso el vicio, pintando la hipocresía religiosa en Tartufo, el orgulloso egoísmo de los misántropos en Alceste y la carencia del verdadero feminismo en Belisa. — Así Racine, cuyo estilo es el reflejo de la exquisita delicadeza de su sensibilidad, sublimizó el amor maternal en Andrómaca, la gracia de lo puro en Monima, y el verdadero sentimiento religioso en los musicales ritmos de su Esther.

9. — PLOTINO Y LA ESTÉTICA ALEJANDRINA. — Plotino, que florece cuando llega á su ocaso el siglo tercero, trató de conciliar la doctrina platónica con la aristotélica; pero inclinándose, en el fondo de su filosofía, hacia el misticismo de los orientales, porque el hombre, por mucho que haga, siempre conserva algo del espíritu de la tierra que le vió nacer, como el niño siempre conserva algo de los jugos vivificadores de las maternas glándulas.

Plotino se despertó á la luz de la vida bajo el cielo de Egipto. — El primer sol que doró sus cabellos fué el mismo sol que dora el granito del sepulcro de los Faraones. — Nacido en Libea, hace sus estudios en Alejandría, en la ciudad helénica y asiática, cuyas bibliotecas guardan los secretos del saber antiguo y en cuyos santuarios buscan un refugio, para morir en paz, las tediosas creencias de las civilizaciones de los tiempos remotos.

Alejandría, que se ve en los espejos azules del Mediterráneo; que recibe en su seno á las caravanas que llegan de Menfiz y á los navegantes que llegan de Rhodas; que se ritualiza con los magos de Persia y que es cristiana con el culto de Orígenes, — vé nacer en su seno y cundir en sus aulas, hasta las últimas horas de la cuarta centuria, al neoplatonismo, á la escuela ecléctica que, según Cousin, no es otra cosa que la escuela socrática enriquecida por los aluviones del espíritu filosófico de seis siglos de batallas ideológicas.

En Alejandría se hospeda el paganismo, agonizante ya, cuando todos los derechos se han refundido en los romanos códigos y cuando todas las nacionalidades desaparecen segadas por el hacha del lictor romano. — En aquel maravilloso lecho de muerte, mitad helénico y mitad asiático, el paganismo hace su último esfuerzo y se espiritualiza, formando con la gracia de sus ninfas ocultas en el tronco de los árboles, con la armonía de las curvas de su estatuaria, con el ritmo de los cantos de sus poetas y con la inmortalidad de sus divinidades llenas de pasiones humanas, la escuela neoplatónica, que es razonadora como un cerebro y que se envuelve, á pesar de su raciocinio, en todos los misteriosos ropajes de la magia.

El alma busca la verdad y el bien y la hermosura, dicen los neoplatónicos; pero éstas son las flores de un rosal

que no florece sino en el infinito, porque el perfume de ese rosal es la esencia de Dios. — Lo que vemos, por más que nos hechice, no es sino el reflejo de la belleza, no la belleza en sí. — Lo que vemos es una apariencia y no una realidad. — Lo que vemos es una emanación del conjunto acabado de todas las perfecciones, es una emanación que baja de la más alta de las alturas, es una emanación que nos envía lo irreprochablemente perfecto. — La gracia en los vaivenes de la flor y en el vuelo del ave, la música en el cruce del astro y en el correr del río, la hermosura en el mármol y en la mujer, no son sino reflejos de lo divino, á modo de las prolongaciones de un son de campanas que vibran en un campanario que no se ve. — Toda la hermosura de lo que vemos, sale de la hermosura que en nuestra alma llevamos, porque si el alma no tuviese en sí misma un modelo para comparar lo que los ojos ven, no nos sería dado ni aun concebir lo hermoso. — Se llega á Dios por medio de la idea, que es, como Dios, purificadora é inmaterial, porque, como Dios, supera en hermosura al ave que pasa, á la flor que se entreabre, á lo azul del arroyo y al iris en que se descompone la luz de los astros rutiladores.

Plotino floreció en la época de Gordiano, aquel niño con cetro cuyas legiones triunfan de los godos en Tracia y derrotan á los persas en Siria; aquel emperador que, á los veinte años, perece apuñaleado por sus propios guardianes; aquel adolescente cuyo instinto le inspiró estas doctas palabras, que casi nunca recuerdan los poderosos: —"¡Cuán desgraciados nacen los príncipes! ¡Diríase que la multitud que los rodea no tiene otra misión sino la de impedirles que conozcan la verdad!"

La escuela que Plotino estableció en Roma, hacia el año 245 de la era cristiana, amasó los ideales y los senti-

mientos de Longino y Porfidio, al primero de los cuales se atribuye el *Tratado de lo sublime*, publicado en griego por Robertelli en 1554, y al segundo de los cuales, fenicio de origen, la crítica atribuye el célebre *Comentario sobre las categorías de Aristóteles.*

Porfidio recogió los trabajos del que dijo al morir: "Quiero llevarme lo que hay en mí de divino y lo que hay de divino en el universo." — Esta frase condensa toda la filosofía de la escuela neoplatónica, de la que Plotino fué uno de los fundadores y uno de los adalides más esforzados. — Sus obras, compuestas de seis partes, llevan el título de *Enneadas*, porque cada una de esas seis partes consta de nueve libros. — A creer lo que nos afirman los historiadores, Plotino fué un asceta por las costumbres, los bienes de la tierra le interesaron poco, consideró á la carne como una ligadura denigradora, tuvo el estro obscuro de las sibilas, la armonía del verbo de los tribunos, los arrobos extáticos de los santones indios, improvisó sus doctrinas respondiendo á las preguntas de sus discípulos y vivió de continuo con el pensamiento calcinado por la luz de los refucilos de la contemplación de la divinidad. — Según sus lecciones, la vida de ésta se esparce para constituir la vida de todo, á manera de incendio que, si con una chispa enverdece un clavel, con otra chispa amasa un pedernal, siendo cada forma de lo existente y de lo soñado una de las voces de la gran orquesta, nunca desafinada, de lo divino.

La antigüedad, casi dormida en su lecho mortuorio, se apasionó del neoplatonismo. — Plotino fué venerado como una religión. — Laurent nos cuenta que "las familias ricas le nombraban tutor de sus hijos, que los litigantes le invocaban como árbitro, que sus discípulos abandonaban sus bienes para llevar una vida contemplativa, y que las

mujeres le seguían á la soledad, renunciando á las delicias de las ciudades."

Alguien ha dicho que Platón es el espíritu socrático dilatándose en la divinidad, como Aristóteles es el mismo espíritu dilatándose en la naturaleza. — Aunque la escuela filosófica de Plotino no tiene ni tan grandes las alas ni tan seguro el vuelo como las dos escuelas que quiso conciliar, lo cierto es que el espíritu socrático que la anima pasa como una llama sobre las ideas de los siglos tercero y cuarto, esparciéndose en lo incorpóreo, en lo que se sueña, y esparciéndose también en los vastos dominios del mundo real.

La belleza terrestre en todas sus formas, no es, para Plotino, sino un rayo de la belleza suprasensible. "Es necesario que sepáis que toda hermosura procede de la soberana hermosura divina, la que desciende, á manera de lampo de suave claridad, para envolver y hacer adorable todo lo creado. Como el sol que embellece el aire y la tierra, el eterno sol de la divinidad embellece á las almas y embellece á las cosas; pero la hermosura divina embellece más á las almas que á las cosas, del mismo modo que la claridad del sol es más hermosa cuando pinta de policromos tintes á las nubes del ocaso que cuando colora lo gris de la tierra."

Esta admirable síntesis de la filosofía de Plotino, que nos ha legado Honorato de Urfé, nos permite entrar de lleno en el fondo del fondo de la escuela de Alejandría. — Todas las cosas contienen una cantidad de belleza; pero esta cantidad no es ni puede ser igual en todas las cosas, siendo mayor en las ideas que en los objetos, porque las ideas están más cerca de la divinidad, á la que se dirige, como el imán al polo y las aves emigradoras á la primavera, cuanto abarca y encierra la creación. — Del mismo modo que todos los ríos llevan su raudal de aguas á per-

derse en los mares, todos los seres y todas las cosas llevan su dosis de belleza al mar ignorado; pero esta dosis no es igual en todas las almas y en todos los objetos, como no es igual la cantidad de agua que arrastran los ríos. — Hay substancias perfectas, á manera de vasos en que cabe una gran cantidad de hermosura, del mismo modo que hay substancias de menos perfección, á manera de vasos llenos también, pero de proporciones más reducidas.

Para Plotino la belleza personal es el triunfo de la idea sobre la materia, porque la idea es el rayo divino que embellece; el hálito impalpable que purifica, lo mismo que el fuego; la luz de la mañana todavía distante, pero que ya permite distinguir las formas. — La idea, sin la materia en que está encarcelada, sería de una hermosura deslumbradora; pero la materia se rebela é impide el triunfo del alma, como la noche se rebela é impide que de pronto nos deslumbre el sol. — En el nido del alma reina perpetuamente, mientras el alma no abandona su cárcel, una penumbra gris, como, al iniciarse el amanecer, reina una penumbra melancólica y vaga en el nido que cuelga del ramaje costeño.

En el cielo de lo intangible, en la morada de las ideas puras, es donde la armonía y la luz vendrán á nuestro encuentro, á manera de novias, eternamente jóvenes y siempre augustas, que ofrecen el pálido lirio de su frente al beso acariciador de su desposado. — Es allí donde la belleza resplandecerá sin velos, pero púdica en su desnudez, con una castidad inmortal, comprensible, y dominadora. Y Plotino exclama: "¡Huyamos hacia esa patria querida! Para reverla es necesario cerrar los ojos del cuerpo y abrir los del alma, con esa mirada interior que todos poseemos y de la que muy pocos saben servirse." (1)

(1) Plotino: Enneadas, libro VI.

Para Plotino la verdadera belleza es inmaterial, carece de contornos, no esparce sombra alguna, su culto es místico y sólo en éxtasis se alcanza su visión. — De esa doctrina ha nacido, en las artes, la *escuela* del *ideal*, la que tiene por objeto dar forma á los fantasmas de la imaginación. — Es claro que al vestirlos con los colores de la paleta ó con los musicales rasos del estilo, no podemos apoderarnos de toda su hermosura; pero podemos conservarles una parte de ella, que estará en relación con el poder de la mirada interior del artista.

No juzgo; expongo. — Hago lo mismo que Vischer y que Winckelmann, que han humanizado las rigideces de la escuela alejandrina. — Si no la humanizásemos, la doctrina de Plotino nos conduciría á la esterilidad, al amor platónico de la belleza sólo soñada. — Humanizándola su doctrina nos permite no sólo reproducir lo que hemos podido sorprender de concretizable en el ensueño, sino tratar de traducir lo que hemos observado de bello en cada cosa. — El artista será el único que echará de ver, una vez el cuadro ó el libro toquen á su fin, que no está allí todo lo entrevisto y que no está allí todo lo soñado, como al valle, en que se movía el alma enferma de René, le faltaba, para satisfacer las ansias de su espíritu, algo que gemía en la voz de los vientos, en el cántico de las aguas y en el opalino cabrilleo de los astros distantes. — Pero esta misma inferioridad de su visión interna, le servirá de acicate al artista, empeñado en aguzarla hasta la perfección, á fin de que disminuya, cada vez más, la distancia que lo separa de su ideal estético.

"La belleza es la idea que se contempla á sí misma," ha dicho Vischer, lo que introduce un elemento sugestivo en toda obra de arte. — La belleza, entonces, es el producto de una ilusión personal, porque cada alma tiene su manera

de acercarse á Dios, según sea la potencialidad de su mirada interna, ateniéndose á las propias doctrinas de Plotino. — Parece que éste cree que la misión del arte es sorprender la belleza oculta, librándola de las imperfecciones que le da la apariencia. — El artista, con los ojos de adentro, ve á la belleza en sí, más que á la forma que nuestros sentidos dan á la belleza. — La visión del artista es iluminadora: pues descubre, en todo ó en parte, lo que hay de divino en cada alma y en cada objeto. Plotino dice: "Es necesario saber que el artista imita no sólo lo que ve, sino que se remonta á los principios ideales de la naturaleza. El arte tiene sus creaciones propias, porque poseyendo en sí mismo la hermosura, remedia las imperfecciones de las cosas. — El Júpiter de Fidias no es la copia de ningún objeto sensible. — Fidias lo ha concebido tal como Júpiter nos aparecería, si quisiera hacerse visible á nuestros ojos." (1)

Pero Plotino no se detiene ahí: predica el éxtasis, se absorbe en la contemplación de su ensueño interior y hace que todo emane de ese divino ensueño. — Ese éxtasis llega hasta la categoría del éxtasis en reposo, en el cual la idea, abstracta ó metafísica, impera en el espíritu como reina absoluta. — "Los movimientos y las sensaciones desaparecen; la conciencia se anula y queda como anestesiada en la contemplación." (2) — El éxtasis es el estado de gracia; el cruce de lo divino por el espíritu. — No todos sienten una turbación igual ante lo bello. — Su presencia, muy poco perceptible para los más, causa en algunos un placer infinito y un deseo tan grande que fácilmente se trueca en amor. — El alma busca, más allá de la

(1) Plotino: Enneadas, libro VI.
(2) Ribot: Enfermedades de la voluntad, págs. 129 y 130.

forma de la belleza, lo que da relieve y belleza á la forma, el bien. — Del bien nace el amor, que delira y sueña, porque el fin de las almas es retornar al bien, para unírsele con un inacabable apasionamiento. La flecha quiere volver á su carcaj. — "La verdadera belleza es lo indefinible de lo que dura en la proporción, más, mucho más que la proporción misma," dice Plotino. (1) — Por eso lo muerto, aunque sea armoniosamente proporcionado, no tiene lo que tiene lo vivo, aun inarmónico, el reflejo del alma divina, ó lo que es igual, la conciencia del bien y el deseo de hundirse en las oleadas esplendorosas del mar de lo bello.

Así, para Plotino, el alma sube, por medio de una escala dialéctica y recorriendo la no pequeña serie de los modos de lo bello, de la belleza sensible á la inteligible, de la hermosura terrena á la divina. — Según sus doctrinas, el alma se acerca más al bien y comprende mejor la belleza, cuanto más se aparta de la materia y cuanto más se acerca á la unidad de la forma espiritual. — De la belleza física, que no puede satisfacerla, el alma sube, yendo de la planta á la estrella, hasta la belleza de la sabiduría y de la virtud, para terminar, al fin de su viaje, en la silenciosa contemplación de lo divino.

El alma, para ascender, se sirve de las ideas. — Para Plotino, la idea es la esencia del alma, y por eso, á la vista de la hermosura sensible, el alma la recoge y se la asimila, porque el alma encuentra su propia imagen en el objeto hermoso. — La belleza es como un cristal, al que el alma se asoma para contemplarse; pero sólo llega á la verdadera belleza por el camino de la abstracción, por el desprecio de la materia, por la virtud del éxtasis. — La

(1) Plotino: Enneadas, libro VI.

llama, parecida á la idea, es, para Plotino, el más hermoso de los elementos. — "La llama, dice, tiende hacia arriba y es el más ligero de todos los cuerpos, porque es el más inmaterial de todos."

El exceso de espiritualidad de la filosofía de Plotino pesa, como una losa, sobre la estética alejandrina. — Sin embargo, la escuela alejandrina significa un progreso en la historia del pensamiento humano, porque trató de unir la doctrina socrática con la aristotélica; porque facilitó á los latinos y á los hebreos el conocimiento de las ideas griegas y orientales; porque quiso vivificar al paganismo, purificándolo en la llama de la espiritualidad; y porque, apoderándose del corazón cansado del mundo antiguo, dió una hora de esperanza á los credos vetustos y coronó la agonía de sus divinidades con el melancólico brillo crepuscular de unas aspas de luz!

10. — La estética del siglo IV. — San Agustín, que representa la universalidad del dogma cristiano, conseguida por sus polémicas con el asiático Maniqueo y el monje Pelagio; San Agustín nace en las regiones abrasadas del África, poniendo la luz del sol que iluminó su cuna lo mismo en sus sedes de placer que en sus ansias de religiosidad. — La doctrina filosófica de San Agustín, implacable y providencial, es la doctrina que el medio evo necesitaba para domar al bárbaro salido de los bosques germánicos, y para extender como una nube de esperanzada luz sobre el alma del siervo de las baronías conquistadoras. — La idea de Dios, que es el sol de la vida, el sol africano del universo moral, debe apoderarse de las voluntades, guiándolas al bien, á la redención, á la ciudad divina. — Nuestro fin supremo es el resultado y la obra de nuestra voluntad.

San Agustín admite, como el platonismo, la existencia de dos universos: el sensible, que puede conocerse por medio de los sentidos, y el inteligible, que está colocado bajo el dominio del entendimiento. — La belleza, física ó moral, pertenece al mundo inteligible. — ¿Por qué? — Porque en todo lo bello, lo mismo en estado de quietud, como la estatuaria, que en estado de movimiento, como la música, hay algo recóndito; algo que no tiene "ni grandeza de máquina, ni ruido de voces, ni espacio de lugar, ni espacio de tiempo;" algo, en fin, que pertenece al mundo inteligible, puesto que sólo puede ser apreciado por la inteligencia. (1)

Ese algo recóndito, ¿por qué condiciones se transparenta? — Dice San Agustín que el mundo sensible es una belleza, por el orden admirable con que fué dispuesto y porque constituye la más acabada de las armonías. — Ese "orden admirable" y esa "hermosa armonía" aparecen hasta en las antítesis que se observan en la creación. (2) — De modo que, para San Agustín, lo armónico es bello, siendo el orden la piedra fundamental de la belleza. — E insiste, por repetidas veces, en la idea de que el orden armónico es el primer elemento constitutivo de la hermosura, que, según sus palabras mismas, no reside ni en la grandeza ni en la pequeñez de las cosas, "sino en la igualdad y en la dimensión de sus partes." (3)

Así, pues, para la estética agustiniana lo bello es lo vario en lo uno, lo esencialmente armónico, entendiendo también, como Platón, que lo bueno y lo bello son una misma cosa, dos pétalos de la misma flor, dos grandes

(1) San Agustín: La ciudad de Dios, tomo II, pág. 83.
(2) San Agustín: La ciudad de Dios, tomo II, pág. 301.
(3) San Agustín, La ciudad de Dios, tomo II, pág. 309.

perlas del mismo collar, y huyendo de tal modo de todo sensualismo, que manifiesta y proclama que las cosas no son bellas porque nos agradan, sino que nos agradan por la belleza de que están revestidas. — De este modo, el maniqueo de su adolescencia, el epicúreo de su juventud, desaparecen en San Agustín, que no ve ya en el placer que produce lo bello sino un rayo de la luz de las lámparas que eternamente brillan en la ciudad de Dios.

11. — Fin del primer período. — Después de Santo Tomás, — para quien la belleza debe ser proporcionada, clara, perfecta é íntegra, [1] — el estudio de la estética quedó abandonado hasta los comienzos del siglo XVIII, reanudándose su desenvolvimiento con Crousaz y André, quienes se concretaron á repetir, con muy pocas variantes, las enseñanzas calológicas de Platón.

(1) Santo Tomás: Summa, págs. 1 y 2.

II

Desde Kant á Jouffray

1. — Manuel Kant. — El siglo XVIII, el siglo de Turgot y de Montesquieu, el siglo de Voltaire y de Rousseau, es el siglo de Kant.

Kant es el fundador de la escuela crítica. — La crítica del espíritu humano es la única base y el único instrumento de la investigación de la verdad. — La razón da universalidad á nuestros juicios y los transforma en ideas. — Las ideas dirigen el mundo. — El objeto de la filosofía es la inteligencia en actividad. — El universo es un producto de la inteligencia que pone la forma, expresión de la facultad potencial de las cosas, y de la sensibilidad, que pone la materia, ó sea la substancia de las cosas mismas. — El saber humano empieza por la sensación; pero la inteligencia la purifica. — La facultad de sentir es la más primitiva y la más rudimentaria de nuestras facultades. — Sin la inteligencia, nuestros apetitos serían el norte de nuestra conducta; pero, para Kant, la razón no se apodera del bien en sí mismo, del bien suprasensible. — Los objetos, sometidos á la experiencia, no se convierten moralmente en bienes, sino cuando la razón les infiere un carácter de universalidad. — El bien no es sino la voluntad puesta al servicio de la ley moral, que no es sino la forma universal de las acciones, moralmente indiferentes sin esa forma. — La moral es, en fin, nuestro único modo de participar de

la existencia divina, la única perspectiva de la tierra sobre el cielo. [1] —Para Kant, como para Platón, la vida suprasensible es sólo la verdadera realidad; la vida sensible no es sino una apariencia. — El conocimiento metafísico de los bienes es imposible; la ciencia de los placeres es relativa. — No importa. — Hay una ley inherente á nuestra razón. — Siendo esa ley una ley práctica y no teórica, esa ley es cierta, se impone por sí misma y nos obliga á todos. — La ley moral no tiene necesidad de ningún principio para justificarse. — La ley moral es un axioma. [2] — El imperativo categórico de nuestra propia conciencia sanciona y promulga la ley del desinterés completo, el amor á lo bueno sólo porque es bondad.

2. — La "Crítica del juicio." — Kant, hijo de un guarnicionero escocés y de una austerísima puritana, nació en Konigsberg en 1724. — Su madre le educó completamente á solas, en un hogar muy pobre, entre místicas prácticas y vuelos de salmo, lo que explica lo firme de su moral. — Más tarde frecuentó los cursos universitarios de su ciudad nativa, apasionándose de la filosofía y de las matemáticas, que son la filosofía de los números y de las proporciones. — En 1793 era considerado el apóstol triunfante de un sistema filosófico nuevo. — No perdió nunca el sello que le impuso su educación primera. — Bajo y de pocas carnes, receloso del frío y de la multitud, la amistad y el amor le infundían miedo. — Quiso vivir sólo para las ideas. — Las ideas agradecidas le hicieron inmortal.

Kant, que predicaba la necesidad de humanizar la guerra, cuando ya conmovían al universo, con su áspero

(1) Feuillée: Le moralisme de Kant, págs. 33, 34 y 35.
(2) Feuillée: Le moralisme de Kant, pág. 41.

chirrido, los cañones del que puso una corona imperial en el mandil de los caballos de sus coraceros; Kant, cuyas soledades se llenaban de ideas y que vivió encerrado en su sér interior, quiso oponerse, reanudando la historia de la estética, á las doctrinas sustentadas por Hutcheson, por Hume y por Burke, para los cuales la belleza era sólo una propiedad de los cuerpos, de la que el alma se da cuenta por medio de los sentidos, opinión que siguieron más tarde Nussleim y Ficker. — Esa opinión que sirve de base á la escuela escocesa, llamada también escuela de Edimburgo, no satisfizo á Kant. — Éste, para variar la dirección de los estudios estéticos, publicó, en 1790, su *Crítica del juicio*, afirmando resueltamente que el origen de la belleza está y se encuentra en la idealidad subjetiva.

Para Kant, el juicio del gusto no es un juicio de conocimiento. — Este juicio nace del sentimiento de placer ó de pena que la cosa juzgada produce al que la juzga. — El juicio del gusto, por lo tanto, no es un conocimiento lógico, sino estético, "siendo el principio que lo determina puramente subjetivo." (1) — Para saber que una cosa es bella no necesitamos saber que existe por sí misma, ni saber tampoco si alguno se halla interesado en la existencia de su hermosura. — Una rosa es bella porque su simple representación nos satisface, y porque el placer que la rosa nos produce es un placer desinteresado. — El juicio de la belleza, si el más ligero interés lo contamina, no es un juicio del gusto. (2) Partiendo de esta base, Kant compara lo bello con lo agradable y con lo bueno, para deducir que lo bello es lo que nos agrada, lo bueno lo que estimamos, y lo agradable lo que gusta á los sentidos en la sensación. — Así "el juicio del gusto, es la facultad de juzgar los

(1) Kant: Crítica del juicio, tomo I, pág. 52.
(2) Kant: Crítica del juicio, tomo I, pág. 54.

objetos ó sus representaciones, por medio de una satisfacción desnuda de todo interés." [1]

Esta satisfacción, libre y pura que experimentamos, nos hace creer que, todos los que miran la belleza que en nosotros la despertó, experimentan una satisfacción igual; creándose una universalidad de juicio que no tiene su origen en concepto alguno, porque es una universalidad subjetiva. [2] — En lo agradable cada uno tiene su gusto particular, que es el gusto de sus sentidos. — La miel no produce la misma sensación en todos. — Muchos la desdeñan. — En lo bello no basta el gusto de cada uno. — La universalidad es esencial para el juicio de lo bello. — El juicio estético de lo bello, en que no se considera más que el sentimiento de placer ó de pena que la representación de un objeto nos causa, necesita y contiene una universalidad que no es posible hallar ni exigir en los juicios sobre lo agradable. [3] En los juicios sobre lo bueno la universalidad puede existir; pero es una universalidad lógica, porque su valor depende del objeto mismo y no del placer ó de la pena que nos produce su contemplación. — ¿Por qué? — Porque para juzgar los actos de bondad nuestra razón se basa en principios morales. — Los conceptos no intervienen en el juicio del gusto, aunque los juicios del gusto generalizados puedan llegar á formar un concepto. — Cuando decimos que las flores son bellas, convertimos un juicio estético en juicio lógico, ó mejor aún, presentamos un juicio lógico cuya base se halla en un juicio estético. [4]

En el juicio del gusto, el placer no precede al juicio

(1) Kant: Crítica del juicio, tomo I, págs. 62 y 64.
(2) Kant: Crítica del juicio, tomo I, pág. 65.
(3) Kant: Crítica del juicio, tomo I, pág. 71.
(4) Kant: Crítica del juicio, tomo I, pág. 72

formado sobre el objeto. — Se atribuye á la representación del objeto, en ese juicio, algo más que la propiedad de comunicar universalmente el placer de lo bello. — Intervienen, en el juicio del gusto, de un modo simultáneo, el entendimiento y la imaginación, ésta reuniendo los elementos representativos, bases del juicio, y aquél dando unidad al concepto, que junta las representaciones. (1) La imaginación y el entendimiento, moviéndose en acordada armonía, elaboran el juicio del gusto. (2)

Lo bello es lo que agrada sin concepto y universalmente. — El placer estético es puramente contemplativo, no sucediendo lo mismo con el placer moral, que es un placer práctico. — Nos quedamos absortos en la contemplación de lo bello porque esta contemplación se fortalece y se reproduce por sí misma. (3) — En el juicio estético la finalidad no se antepone al sentimiento del placer, sino que el placer es el fundamento en que se basa la finalidad. — Los juicios estéticos pueden ser empíricos ó puros. — Los primeros son expresiones de agrado ó contrariedad, porque se originan en los sentidos. — Los segundos expresan lo que hay de bello en un objeto ó su representación, siendo éstos los únicos y los verdaderos juicios del gusto, porque la causa del juicio del gusto, en su mayor estado de pureza, no se halla ni puede hallarse en ninguna sensación agradable ni emotiva. (4) Es bello, pues, todo lo que agrada universalmente y sin concepto.

Lo bello, cuya apreciación se funda en una finalidad sin fin, en una finalidad estética y no práctica, es autó-

(1) Kant: Crítica del juicio, tomo I, pág. 75.
(2) Kant: Crítica del juicio, tomo I, pág. 78.
(3) Kant: Crítica del juicio, tomo I, págs 82 y 83.
(4) Kant: Crítica del juicio, tomo I, págs. 85 y 88.

nomo, vive por sí mismo y no depende del bien, que supone una finalidad objetiva, es decir, la relación del objeto con un fin determinado. — La belleza no puede resolverse ó determinarse por el concepto de la perfección. [1] Entre el concepto de hermosura y el de bondad no sólo existe una diferencia lógica, sino que existe también una diferencia específica. — El juicio estético se llama precisamente así porque su motivo no es un concepto, sino el sentimiento que produce en nosotros la actividad armónica, el armónico y simultáneo juego de las facultades del espíritu, armonía que se siente y que no se razona. — Sin esa armonía, sentida y no pensada, el juicio estético se convertiría en un juicio lógico. [2] — Ninguna regla objetiva, por medio de conceptos, puede decirnos lo que es belleza. — El modelo supremo, el prototipo de lo bello, no es otra cosa que una idea pura, que cada uno debe sacar de sí mismo, como la araña extrae de su propia substancia los jugos de la tela que irisa la luz. — Esa idea pura es un molde al que ajustamos todo lo que es objeto del gusto, todo lo que consideramos como hermosura. [3]

Kant, al llegar aquí, sostiene que la belleza ideal no puede ser la belleza sin finalidad, sino la belleza determinada por el concepto de una finalidad objetiva. — El gusto estético y el intelectual intervienen en el juicio de esta hermosura suprema. — El ideal de una flor, el ideal de un árbol, el ideal de una perspectiva, no constituyen realmente la belleza ideal, porque estas bellezas son bellezas vagas y de una finalidad sin fin. — El hombre sólo es capaz del ideal de la belleza, como sólo la humanidad es

(1) Kant: Crítica del juicio, tomo I, págs. 90 y 91.
(2) Kant: Crítica del juicio, tomo I, págs. 92 y 93.
(3) Kant: Crítica del juicio, tomo I, pág. 99.

capaz del ideal de la perfección. — La figura humana, que es la única capaz de expresiones morales, es la única capaz de contener el ideal de lo bello. [1] — Y Kant deduce de lo que antecede que "la belleza es la forma de la finalidad de un objeto; pero percibida sin representación de fin."

El juicio del gusto, como ya dijimos, exige el consentimiento universal. — El que declara que una cosa es bella, quiere que todos reconozcan la verdad de su afirmación. — Para que pueda existir esta universalidad, desde que los juicios del gusto no son sensaciones ni tienen por causa un fin determinado, es preciso que la universalidad se apoye en un principio subjetivo, en un sentido común, diverso en absoluto de lo que se llama *sensus communis*, inteligencia vulgar. — Ese sentido, que todos poseemos, es lo que explica la universalidad del juicio del gusto. Gracias al sentido común kantiano, "lo bello es lo que se reconoce, sin concepto, como el objeto de una satisfacción necesaria." — Así el ejercicio, libre y legítimo de la imaginación, nos conduce al concepto del gusto. — Ese ejercicio, aplicado á los objetos, nos suministra una forma tal que la imaginación, abandonada á sí misma, hubiera podido crear esa forma con arreglo á las leyes del entendimiento. [2] — El juicio del gusto consiste, por lo tanto, en la armonía de la imaginación con el entendimiento, que es el que concibe y promulga todas las leyes. — La falta de regularidad en las cosas carece de belleza, porque es contraria á la ley de su fin estético; pero todo objeto matemáticamente regular repugna al gusto, porque no nos permite el libre juego de la imaginación. — El juicio

(1) Kant: Crítica del juicio, tomo I, págs. 100, 101 y 104.
(2) Kant: Crítica del juicio, tomo I, pág. 113.

del gusto, para Kant, no es otra cosa que el vuelo autónomo de la imaginación dentro de los límites de las leyes del entendimiento. (1)

3. — Los cuatro caracteres de lo bello. — Podemos deducir de lo que antecede que los caracteres de lo bello, según el sistema kantiano, son:

Primero: la subjetividad, ó lo esencialmente estético de nuestro juicio de la hermosura.

Segundo: la satisfacción, desnuda de todo interés, que la belleza nos produce, siendo únicamente bellos los objetos ó sus representaciones cuando nos causan esa desinteresada satisfacción.

Tercero: La universalidad sin concepto del juicio de la belleza, no siendo bello sino lo que agrada estética y no lógicamente á todos.

Y cuarto: La percepción de la belleza, sin representación de fin, en la forma de la finalidad de un objeto.

4. — Más sobre la "Crítica del juicio." — Calcúlese el contraste formado por estas ideas y las ideas existentes en el seno de un siglo ávido de independizar á la razón humana del yugo religioso. — La labor de Hutchison y Hume había hecho de la calología una de las piedras del edificio de la Enciclopedia, de aquel templo de la verdad sensible planeado por Dalembert y dirigido por Diderot. — Helvetius, predicando la moral del interés; Condillac, sacando las ideas de las sensaciones; Holbach, haciendo del ateísmo un apostolado, y Burke, con su belleza conocida y afirmada tan sólo por los sentidos, tenían que tro-

(1) Kant: Crítica del juicio, tomo I, págs. 116 y 117.

pezar necesariamente con la moral pura y con la estética subjetiva de Kant.

Éste considera que las cosas mismas, como fines de la naturaleza, son seres organizados. (1) Para que una cosa pueda considerarse como un fin de la naturaleza es necesario, en primer lugar, que sus partes no sean posibles sino atendiendo á su relación con el todo, y en segundo lugar, que sus elementos constitutivos concurran armónicamente á la unidad del conjunto. — ¿Acaso existirían las cosas, como fines de la naturaleza, si sus partes fueran posibles de por sí, ó independientes de las relaciones con el todo? — ¿Acaso el fin, señalado á las cosas, no envuelve ya la idea del conjunto y la idea de cada uno de los elementos constitutivos de la cosa misma? — De igual manera, si las partes no concurriesen á la unidad del todo, mostrándose recíprocamente causa y efecto de la forma del objeto considerado como un fin de la naturaleza, ¿cómo podríamos deducir el principio que determina la relación de todas las partes? — Cada parte es un órgano que produce á las demás y que es producido por ellas, no existiendo sino por la virtud de las otras y la virtud del todo. — Para que una cosa sea un fin de la naturaleza es necesario que esa cosa sea un sér organizado, y que vive organizándose por sí mismo. — La belleza natural, considerada en la forma de su superficie, es análoga á la belleza artística; pero la perfección interna de las cosas, consideradas como fines de la naturaleza, no puede ser explicada ni aun concebida por ninguna analogía con el arte humano. (2)

Así como en el mundo de la física nada sucede por ca-

(1) Kant: Crítica del juicio, tomo II, pág. 28.
(2) Kant: Crítica del juicio, tomo II, págs. 30, 31, 33 y 34.

sualidad, nada existe debido á la casualidad en el mundo de la botánica ni en el mundo de la zoología. — La naturaleza nada puede producir sin que una idea regule y sirva de principio á su producción. — Todo en el mundo es bueno para algo y nada existe sin razón de ser en la naturaleza, lo que nos autoriza á no esperar nada de su potencialidad productora que no esté de acuerdo con algún fin. (1) — Existe, pues, un principio suprasensible que, sistematizando todos los fines, no actúa sobre determinada especie de seres ó cosas, sino sobre el conjunto de la naturaleza. — La cultura es el último fin de los seres racionales, siendo, á su vez, el fin de las ciencias y de las artes aumentar el tesoro de la civilización, "disminuyendo la tirantez de las inclinaciones físicas y preparando al hombre para el ejercicio del dominio absoluto de la inteligencia." (2)

Así Kant, para quien el tiempo y el espacio no son sino leyes de la sensibilidad; así Kant, para quien los elementos del juicio son la cantidad, la cualidad, la relación y el modo; así Kant, que comprende mejor que filósofo alguno las diferencias entre el sentir y el conocer; así Kant, para quien la virtud es un móvil que no mancha el aliento de los egoísmos interesados; así Kant, para quien las acciones aisladas deben ser de tal suerte que puedan transformarse, por la pureza de su desinterés, en una norma universal de vida; así Kant, que predica el dogma de la república y el ideal de la paz perpetua á los rojos ocasos del siglo XVIII, nos predica también que la cultura es el fin del arte, que la idea de lo bello es innata en nosotros y que sobre esa idea flota la claridad del sol de lo Absoluto.

---

(1) Kant: Crítica del juicio, tomo II, pág. 40.

(2) Kant: Crítica del juicio, tomo II, págs. 127 y 131.

5. — Hegel y Schelling. — Hegel, el filósofo nacido en Stettgart en 1770; el amigo de Schelling; el que opuso al sistema todo poderoso del "yo pensante" de Kant y de Fichté, la hipótesis, no menos celebrada, de la "identidad del sér y del conocimiento," careció siempre de las condiciones esenciales para sobresalir en las luchas de la elocuencia. — Amaba, más que los triunfos académicos y universitarios, las cosas de la vida y los coloquios íntimos. — La principal de sus producciones, la más trabajada, el resumen de cinco años de continua labor, nació á la luz pública en 1812, bajo el título de *Lógica del ser, la esencia y la idea.*

Hegel combatía, en aquel admirable trabajo, el principio de la contradicción, sustentado por Kant y por Jacobi, entre lo que existe en la realidad y lo que sólo existe en el pensamiento. — El filósofo de Stettgart, por el contrario, predicaba en su obra la identificación de lo ideal con lo real, sosteniendo que la idea, lo absoluto inteligible, se realiza en un progreso indefinido. — Hegel decía: "Lo absoluto existe ó no; pero si no existe, si no es, si sólo tiene la vida de lo pensante, el progreso se encarga de realizarlo."

Para Hegel, el pensamiento es una corriente que fecunda y vivifica toda la creación. — Los actos y las cosas no son sino imágenes de las ideas; pero imágenes realizadas por un progreso que no tiene fin. — La idea, que fué al principio una abstracción lógica, penetró después en la realidad, encarnándose en ella, para formar parte substancialísima de la existencia de las cosas y de los seres. — La idea, que no reposa nunca, fué de lo imperfecto á la perfección, del mundo mecánico al mundo químico y del mundo químico al mundo animal. — Así la idea sube, con el progreso de lo existente, del pedrusco á

la planta, de la planta al árbol, del árbol al pólipo, del pólipo al antrópodo, del antrópodo al ave, del ave al simio y del simio al hombre. — La idea de la totalidad, en el progreso, no es más que la realización de la totalidad de la vida orgánica y la existencia psíquica. — El universo es hijo del pensamiento de lo absoluto, como la flor es hija del pólen perfumado y vibrante.

La estética hegeliana piensa lo mismo que la lógica hegeliana. — El arte, para Hegel, es la unidad de la forma y de la idea. — En la obra artística, lo ideal y lo real celebran su noche de bodas, para producir y perpetuar lo bello. — Así, para Hegel, "la idea de la belleza reside en la unidad que guardan los objetos con la idea divina que ha presidido su creación." — A pesar de su forma sensible, lo bello dejaría de ser belleza, si no se armonizase con la idea divina, que es el motivo ocasional de todo. — La razón lógica no puede, por lo tanto, comprender ni explicar la esencia de la hermosura, porque la razón tan sólo se apodera de lo que lo bello tiene de finito y de falso. — La belleza, en sí misma, es infinita y verdadera y libre, ocultándose, como esencia, en la región de lo ideal. (1) — Aunque lo divino es el centro de las relaciones del arte, como el arte necesita para ser, de formas concretas y de formas vivas, el arte no puede apoderarse de lo absoluto, que es independiente de los sentidos y que no se dirige sino á la inteligencia. — Sin embargo, lo absoluto, á pesar de sus caracteres de universal y uno, puede determinarse en el mundo real, bajo el concepto de residente en el fondo del alma humana y bajo el concepto de guía de nuestra voluntad. — Uno de los modos de manifestación de lo

(1) Hegel: Esthétique, tomo I, págs. 37 y 39.

absoluto es la actividad de nuestros sentimientos y de nuestras pasiones, los cuales forman la materia viva del arte y la esfera en que éste vuela más alto. [1] — La más bella de las formas es la forma humana, vaso del espíritu. — Por eso, en general, la belleza del arte es superior á la belleza física, como el espíritu es superior á la materia. — El arte, en su expresión más alta, es espiritual. — El espíritu es lo único que perdura en el arte. — El artista es el sacerdote de lo absoluto. — Como la escultura no es la expresión del alma, aunque el escultor espiritualice el mármol, la estatuaria es inferior á la música, que penetra más en lo íntimo del sentimiento. — La música, á su vez, es inferior á la poesía, que expresa más fielmente que todas las artes la esencia del espíritu, la identificación del sér y de la idea. — El arte, en la forma, debe ser clásico y simbolista, reunir las condiciones del arte griego y del arte oriental; pero, en su esencia, el arte debe bañar sus alas en la luz incorpórea de lo absoluto, participando, por la íntima comunión del sér y de la idea, de lo inmutable de la eternidad. — Para Hegel, en fin, el mundo artístico es el revelador del mundo increado, del mundo absoluto, bajo la forma de intuición sensible.

Schelling, nacido en Leonberg en 1775, ya enseñaba, á la edad de 23 años, el panteísmo idealista en Jena. Fué uno de los más decididos apóstoles de las ideas predicadas por Hegel.

La belleza de las cosas, para Schelling, no es sino el resultado de las ideas divinas realizadas en el universo. — Así, las cosas sólo son bellas por la eternidad de la idea que representan. — El mundo de lo absoluto es un modelo al que se ajusta, con más ó menos precisión, todo lo exis-

(1) Hegel: Esthétique, tomo I, págs. 74 y 75.

tente. — La misión del arte es acercarse, todo lo posible, al modelo intelectual, al tipo absoluto de las cosas. — Para Schelling, lo mismo que para Hegel, la hermosura no es sino la forma sensible de la expresión de la Idea.

Maestro en la ciencia de la palabra y besado en la frente por una musa fascinadora, tribuno y poeta, Schelling dice que en lo absoluto están el pensamiento y la naturaleza, la forma y el espíritu. — El arte es la revelación de lo absoluto. — El arte profetiza, haciendo que lo absoluto se transparente en la realidad. — La hermosura ideal es una religión, en cuyos santuarios oficia el arte, iluminado por las lenguas de fuego del numen. — El que estudió á los teólogos en Tubinga y á los matemáticos en Léipzic, cree que de lo absoluto se desprenden el sujeto y lo objetivo, como del árbol nacen el fruto y la flor. — Lo absoluto es el tipo increado de todas las cosas, y es la fragua matriz de todas las ideas; pero lo absoluto supera en esplendor á sus creaciones, siendo lo incomparable en la magnificencia de su hermosura. — "La tierra, por ejemplo, que fué creada, no es la tierra ideal de lo absoluto, sino una imagen de la increada, que no tuvo principio y que no tendrá fin; pero no existe sobre la tierra ni un hombre, ni una planta, ni un mineral, que no tenga más esplendor, en la sabiduría de la naturaleza, que en la copia sin brillo del mundo creado."—"Las ideas eternas no sólo tienen más hermosura y más perfección que las cosas mismas, sino que son, necesariamente, la única perfección y la única hermosura."—"Una obra de arte sólo es bella por su verdad, ó lo que es lo mismo, por su grado de identificación con el tipo ó modelo absoluto." (1) En lo absoluto

(1) Schelling: Del principio divino y natural de las cosas, págs. 18, 20 y 21.

la eterna verdad es inseparable de la eterna belleza, lo que explica la unidad existente entre la filosofía y el arte poético, porque si la primera tiende á conocer la verdad absoluta, el segundo se empeña en reproducir la belleza inmortal; pero, en la obra artística, lo eterno no está representado tal como es en sí, sino en cuanto se relaciona con las cosas individuales. — El arte, al reproducir á estas últimas, las hará más bellas cuanto más se aleje de la belleza sensible y cuanto más se acerque á la belleza absoluta, porque las cosas son bellas en la idea increada. (1)

El mundo real no es sino el espejo vivo del mundo modelo. — Cuando el alma y el cuerpo son idénticos en una cosa, solamente entonces hay en esta cosa una imagen de la idea. — Esta idea es el sér y la esencia, la forma en la cosa. — El arte une á la materia, principio natural, la idea, principio divino. (2) — El arte debe ser el consorcio de lo finito con lo infinito, de lo concreto con lo intangible, de lo limitado con lo absoluto. — Lo objetivo y lo subjetivo se unen en el arte, como las notas en la armonía y como los colores en la luz zodiacal. — El arte, en resumen, no es sino la visión de la eterna hermosura, para los ojos soñadores de Schelling, semejante, hasta en la forma dialogada de su estudio de los principios, á los filósofos que recorrían, embriagados por la espiritualidad de sus últimas esperanzas, los tranquilos jardines de Academo.

6. — Krause y Schlegel. — Krause, nacido en Eidemberg en 1781, enseñó filosofía y matemáticas en Jena y Dresde, Berlín y Gotinga.

---

(1) Schelling: Del principio divino y natural de las cosas, págs. 23, 26 y 27.

(2) Schelling: Del principio divino y natural de las cosas, pág. 151.

Para el Krausismo no es bello, subjetivamente considerado, sino lo que ocupa y satisface á la razón y á la fantasía. — La belleza debe estar dotada de una actividad que armonice, en un todo, con las leyes que rigen al entendimiento y á la imaginación. — Sólo así la belleza nos produce un desinteresado placer. — Ese regocijo, puro y sin mancha, lo experimentamos únicamente ante los objetos que se caracterizan por su unidad, por su toleidad y por el poder de subsistir por su propia virtud. (1)

La influencia de Krause sobre el desenvolvimiento artístico alemán fué muy inferior á la influencia ejercida por Federico Schlegel, de quien hablan con elogio entusiasta Steffens y Humboldt. — Schlegel adoró, cuando joven, el arte griego, por lo que éste encerraba de objetivo é impersonal. — La tendencia instintiva del artista clásico, escultor ó poeta, es suprimir el yo, buscando la belleza fuera de sí mismo y dedicándose á realizar un género de hermosura que pueda ser admirada por el mayor número. — Schlegel, después de concebir y predicar la teoría del "arte objetivo," la repudió, convirtiéndose en uno de los fundadores del romanticismo alemán. — Si al principio había considerado que el épico y el dramaturgo debían ser, antes que todo, hombres olvidados de su yo, para vivir muy activamente la vida de los otros, más tarde concibió y predicó el arte subjetivo, afirmando que, en las obras literarias, el interés era preferible á la belleza y que el estilo debía ceder su puesto al carácter. — Sugestionado por Novalis y Wackenroder, con quienes vivía en constante comercio intelectual, aquel hombre de alta estatura y maneras flemáticas; aquella inteligencia, rica en ideas y pródiga en imaginación, exige que el artista no se aparte

(1) Krause: Estética, págs. 12 y siguientes.

demasiado de la humanidad y que no se doble bajo el yugo exclusivo de una pasión sola; pero exige también que el artista sea personal, autónomo, sorprendente por lo característico del sello que imprime á lo creado. — "La tendencia al individualismo, dice Emilio Faguet, es la fórmula esencial de la calología de Federico Schlegel." (1)

En vano Schopenhauer, nacido en 1788, se opone, con su filosofía de la voluntad, al panteísmo idealista de Hegel y al elevado idealismo de Krause. — En vano Schopenhauer, combatiendo á Schelling y Schlegel, sostiene que el mundo es una apariencia, animada por la fuerza real é inmanente de la voluntad. — En vano Schopenhauer, considerando á la voluntad como independiente de toda ley, la separará de la inteligencia, viendo en la voluntad el árbitro y el motor de nuestras facultades. — En vano Schopenhauer, predicando que el mundo es malo y que la vida individual es nula, nos afirmará que el objeto del arte es emancipar á la inteligencia de la voluntad, amenguando en nosotros el deseo incontrastable de vivir. — En vano Schopenhauer, á quien irrita el individualismo romántico, jurará que el arte consiste en la representación del modelo típico de la especie, explicándose el placer que nos causa la hermosura, diciendo que ese placer es la abolición de toda individualidad y de toda posibilidad de dolor. (2) — El romanticismo avanzará siempre, jubiloso como un triunfador romano, conducido por la musa filosófica de Hegel y Schelling. — El romanticismo con su ansia de novedades, con lo pintoresco de su fraseología y con su retorno á las leyendas maravillosas del ciclo medioeval, renueva y fortalece nuestra sed de vivir, aceptando la tendencia indivi-

(1) "La Revue": 1-Junio-1907, pág. 350.

(2) Falckenberg: La filosofía alemana desde Kant, pág. 129.

dualista preconizada por Federico Schlegel. — El romanticismo tuvo una fe profunda en la substancialidad de las ideas, creyó en el amor de la justicia, en lo cierto del bien; pero no en el mundo de las realidades, sino en el mundo de lo infinito, en el universo de lo suprasensible. — Entre Hegel y Schopenhauer, el romanticismo se quedó con Hegel.

Para Laserre el individualismo, en política, es la descomposición de la sociedad, y el individualismo, en literatura, es la descomposición del arte. — Así la escuela romántica vive para ella sola, se separa de la humanidad, no exterioriza sino sus ensueños y no da valor sino á sus quimeras. — A esto contesta Jorge Pellissier que el romanticismo no pudo aislarse ni de las influencias hereditarias ni de las influencias del ambiente en que se movió, siendo la poesía de Lamartine tan humana como la de Viennet. (1)

Pellissier no niega, porque es innegable, el individualismo de la escuela romántica. — El artista romántico quiso ser autónomo, como pidió Schlegel, y no se contentó con representar el modelo típico de la especie, como pretendía Arturo Schopenhauer. — Ese individualismo pareció encarnarse en la psicología idealista de Jorge Sand. — Un día en que el doctor Favre le hablaba de las metamorfosis de los insectos, explicándole la superioridad de las mariposas sobre los moluscos, Jorge Sand le dijo, pensando en sí misma: — "Los moluscos esconden su nácar y sus perlas en el duro estuche: es su manera de contemplar el sol." — La obra múltiple de la gran novelista es el espejo en que se refleja la psicología de su sér interior. — Sus novelas no son sino el escenario donde declaman los fantasmas

(1) "La Revue": 15-Junio-1907, pág. 521

psicológicos que turban su sueño. — Los seres que produce tienen, como su sér, apetitos de hetaira y contriciones místicas. — Ya le decía á Francisco Rollinat, en 1833, que los héroes de sus obras representaban un análisis muy escrupuloso de su sér íntimo. — Ese ser íntimo tiene dos caras: la cara de su temperamento de mujer y la cara de sus fiebres de arte. — "A veces me figuro que soy doble y que hay en torno mío algo como otro yo, que no puedo ver; pero que me ve siempre, porque siempre me responde." — La lucha entre el fantasma psicológico y el sér real, la lucha entre el arte y la mujer, Adela Dupin la encarnó intensamente en Lelia y Pulqueria, dos hermanas que, habiéndose amado, llegan á aborrecerse, porque la una es la pasión de la vida y la otra es el nido de las austeridades de la inteligencia. — Como afirmaba el doctor Favre, Jorge Sand debió decirse muy frecuentemente la frase de Lelia: — "Le grito á lo infinito: ¡verdad! ¡verdad! y lo infinito me responde: ¡deseo! ¡deseo!" (1)

Lo impersonal de la escuela realista contrasta con el individualismo de la escuela romántica. Así como Jorge Sand puede afirmarse que es la encarnación de este individualismo, puede afirmarse que la encarnación de aquella impersonalidad es Guy de Maupassant.

Se cree generalmente, como dice Pellissier, que Maupassant sintió los primeros ataques de su enfermedad sólo dos ó tres años antes de morir. — Esto es un error. — Su misma enfermedad, entonces en estado latente, explica algunas de sus páginas juveniles, excesivamente amargas ó sombrías. — En 1885, con motivo de la primera edición

(1) "La Revue": 15-Julio-1908, pág. 147.

de *Sur l'eau*, se le reprochaba, ignorando que era objeto de la obsesión de una idea fija, el espanto que oprimía su espíritu, sus desesperaciones de misántropo, á pesar de lo ruidoso de sus triunfos y de su principesco modo de vivir. — El pesimismo de aquel escritor, en apariencia robusto y fuerte, denotaba el exceso del mal que iba minando su envidiada existencia. Y, sin embargo, lo impersonal de su escuela se impuso al hombre y esclavizó al artista.

Maupassant ocultó los entretelones de su vida cuanto le fué posible. — Decía que "los escritores no debían ser conocidos sino por sus obras." — No podía sufrir la idea de que se divulgase, después de su muerte, algún documento de su existencia íntima. — Cuando se publicaron las cartas de Gustavo Flaubert, no ocultó su disgusto por lo que le parecía una profanación. — Se privaba de toda confidencia, de todo abandono, de toda espontaneidad. — "Me he impuesto la obligación, escribía á uno de sus editores, de no dejar, cuando puedo impedirlo, que se publique mi retrato. Sólo nuestras obras pertenecen al público."

Ninguno como Maupassant merece el nombre de realista. — Hasta en sus producciones, sólo se reveló por la exactitud objetiva con que pintó la naturaleza. — Un árbol es un árbol con nidos ó sin ellos, con hojas verdes ó con hojas secas. — Fué muy poco sentimental. — No consideró el amor sino como la satisfacción de un instinto. — Su filosofía, exclusivamente positivista, se deleitaba en la constatación de "lo que es," sin que le turbase ninguna inquietud sobre "lo que será." — Según Pellissier, sus descorazonamientos y sus tardíos tintes sentimentales, como en *Mont-Oriol* y en *Fort comme la mort*, se explican por el comienzo de su enfermedad. — Del mismo modo *Sur l'eau* y *Le Horla* son la vanguardia de la locura. — Desin-

teresado de todo lo que se relaciona con la vida pública y el progreso social, dió lo menos posible al sentimiento, y no tuvo, en filosofía, ningún principio dominador ni ninguna doctrina esclavizadora. — Su lenguaje se distingue por lo preciso y sus descripciones por la fidelidad con que copia á la naturaleza. — Pasó su juventud entre labriegos y pescadores, adquiriendo la costumbre de observar con precisión. — En ninguna de sus novelas se mostró psicólogo. — Pintó las almas sirviéndose de la acción y el gesto, por los signos aparentes de la vida íntima. — Fué el más realista de los realistas, traduciendo la realidad de una manera tan pura como exacta. (1)

Concluyamos: formando contraste con la escuela de la realidad, su sucesora, el romanticismo conservó siempre el sello individualista, el sello autónomo y personal, que le impuso la estética de Schlegel.

7. — El romanticismo alemán. — El clasicismo, producto de las estéticas del Ática y de la estética de Alejandría, se enamoró apasionadamente del arte antiguo. — Sus diosas fueron la armonía y la plasticidad, aquella plasticidad y aquella armonía que se observan en los rítmicos contornos de la estatua ateniense y en los rítmicos ademanes del actor de Atenas. — Así como el Renacimiento puso en boga á Platón, Boileau impuso á Aristóteles.

El clasicismo fué una protesta contra las perífrasis, las brillazones y las facundias, llevadas á los últimos límites del exceso por Marini, Lily, Góngora y Lohenstein. — El estilo precioso infecciona la primera mitad de la centuria décima séptima, siendo preciso que la musa clásica, con

(1) "La Revue": 15-Diciembre-1906, pág. 499.

las serenas regularidades de su plasticidad, consolide la sintaxis y dé solidez al vocabulario, para que gusten y para que se impongan los sermones de Bourdaloue, las fábulas de La Fontaine, los pensamientos de Pascal, los retratos de Saint Simon y las tragedias de Juan Racine.

La musa clásica, solemne y académica, uniforme y muy cuidadosa de la armonía de los pliegues de su manto griego, es á manera de estatua parlante, que rima sus conceptos según la poética de Aristóteles, y que sueña con la belleza inmortal según los diálogos de Platón.

Así como Francia, en el siglo XVII, fué la fuente y el centro del movimiento clásico, Alemania es, en el siglo XVIII, la fuente y el centro del romanticismo. Debemos la idea y el sentimiento de la individualidad, religiosa y estética, á la raza germánica, á la raza de los Luteros y de los Bodmers. — Los alemanes no sublevan las masas; pero sublevan los espíritus, realizando sus revoluciones en los dominios de la inteligencia. — "El sello característico de la civilización alemana, dice Guizot, es su pura actividad intelectual." — Esta actividad se distingue por lo enorme de su individualismo. — Estudiando su desarrollo, Guizot agrega: "El carácter particular de todas las obras alemanas, filosóficas ó históricas ó poéticas, es la ausencia del sentimiento de la realidad. Se reconoce, al leerlas, que la vida de los hechos no ha ejercido ninguna influencia sobre sus autores. Éstos han vivido retirados en sí mismos, y á solas con sus ideas, unas veces lógicas y otras entusiastas." (1) — Es explicable, entonces, que el romanticismo,

(1) Guizot: Histoire de la civilisation en France, tomo I, pág. 13.

la escuela personal é idealista, naciese y se desenvolviese en Alemania. — El pensamiento germánico soñó tanto y soñó tan hondo; fueron tales sus ansias de apoderarse de lo suprasensible y de hacerse dueño de lo absoluto; voló tan alto y voló tan lejos con Leibnitz, con Kant, con Fichte y con Hegel, que regresó del mundo de las idealidades enfermo de cansancio y de nostalgia, trayendo entre sus manos el *Werther* de Goethe. — Aquella generación, burlada en sus sedes de infinito por el ensueño, se sintió tediosa y pensó en la muerte. — "Se habla de una noble raza de caballos que, cuando están enardecidos y cansados con exceso, se abren por instinto una vena para respirar con más libertad. Muchas veces me encuentro en este caso: quisiera abrirme una vena que me proporcionase la libertad eterna." (1) — Aquella generación quiso asilarse en la torre de sus ensueños y la encontró en escombros. — "Soy como la sombra de un príncipe opulento que volviese al palacio edificado y decorado con todo lujo y magnificencia por él en otra época, para hallar arruinadas y destruídas las espléndidas maravillas que legó á un hijo queridísimo." (2) — Aquella generación no confió en los otros. — "Nadie me dará el amor, la alegría y el goce de las felicidades que yo no siento dentro de mí. Y aunque yo tuviera el alma llena de las más dulces sensaciones, no sabría hacer dichoso á quien en la suya careciese de todo." (3) — Mirando desde su ventana las colinas en que el sol disipa las brumas matinales, aquella generación se encontró aislada y como perdida en el seno de la naturaleza. — "Allí está el hombre inmóvil, árido, frente á su

(1) Goethe: Werther, pág. 106.
(2) Goethe: Werther, pág. 115.
(3) Goethe: Werther, pág. 127.

Dios, siendo un pozo vacío, una cisterna cuyas piedras se han roto con la sequía.'' [1] — A cada instante, la decepcionada sintió las nostalgias de sus sueños perdidos. — ''Dos almas, ¡ay de mí!, se dividen mi seno y cada una de ellas aspira á separarse de la otra. La una, ardiente de amor, está amarrada á la tierra por los órganos del cuerpo; un movimiento sobrenatural arrastra á la otra lejos de las tinieblas, hacia las altas moradas de nuestros dioses. ¡Oh! si en el aire hay espíritus que gravitan entre la tierra y el cielo, que ellos desciendan de sus nubes de oro, y me conduzcan á una vida más nueva y más variada.'' [2] Y aquella generación, que es el exponente de un maravillante ciclo filosófico; aquella generación, que imprime un soberbio movimiento de avance á la ciencia con Humboldt, á la historia con Niebuhr y á la filología con Federico Wolf, se irrita ante lo inútil de sus esfuerzos y proclama la vanidad de sus especulaciones. — ''No quiero saber más. Poco me importa que, en el porvenir, se ame ó se odie y que estas esferas estén arriba ó abajo.'' — ''Yo siento que estérilmente habré acumulado en mí todos los tesoros del espíritu humano. Cuando quiero tomarme algún reposo, ninguna fuerza nueva sale de mi corazón ni me encuentro más cerca de lo infinito.'' [3] — Y aquella generación se dijo, en fin, que todo conduce á la muerte, y que nuestra vida, nuestra rápida vida, no tiene objeto. — ''Lo pasado! Palabra sin sentido. ¿Por qué lo pasado? — Lo pasado y la nada ¿no son la misma cosa? ¿Qué nos quiere esta eterna creación, si todo lo que fué creado corre á hundirse en la nada? Y, sin embargo, esto

(1) Goethe: Werther, pág. 128.
(2) Goethe: Fausto, pag. 59.
(3) Goethe: Fausto, págs. 72 y 76.

se mueve todavía en cierta región, como si esto existiera. — ¿Por qué? — Sería preferible, sencillamente, el eterno vacío.'' [1] — Las tristezas románticas eran más aparentes que reales, porque el idealismo, alimentándose de abstracciones, no hace bancarrota jamás. — En el fondo de sus dolores se encuentra siempre la esperanza de lo absoluto, como en lo más alto de la espiral dantesca se encuentra siempre la visión arrobadora de Beatriz.

El individualismo y la tendencia panteísta se notan en Goethe. — El primero domina, en detrimento de la masa, su labor teatral. — El que lea sus memorias, antes de leer su teatro, observa fácilmente, en el último, las huellas de sus viajes, de sus amores y de los acontecimientos políticos en que ha tomado parte. — Sus dramas son engendros de los círculos literarios que frecuenta, de la sociedad de las mujeres que le apasionan y de los desórdenes sociales que perturban su vida. [2] Lo mismo puede afirmarse de su panteísmo. — ''Siguiendo en sus obras la última transformación de la filosofía de su país, el poeta ha dado á todos los principios en lucha una solución que podrá no aceptarse, pero cuya lógica sabia y perfecta no se puede desconocer. — Allí la antigüedad y el medio evo se dan la mano sin confundirse; la materia y el espíritu, recíprocamente maravillados, se reconcilian; se rectifica lo falso y lo caído se levanta, pues hasta el mismo principio del mal se funde en el universal amor. El panteísmo moderno también piensa así: Dios está en todo.'' [3] — El individualismo y la duda, la ten-

(1) Goethe: Segundo Fausto, pág. 270.

(2) Gautier: Prefacio del ''Theatre de Goethe'', pág. 2.

(3) Nerval: Prefacio del ''Fausto'' y el ''Segundo Fausto'', pág. 9.

dencia panteísta agitándose en el vacío de sus aspiraciones á lo absoluto, contagiaron á toda la poesía europea de los comienzos de la centuria décima nona, encarnándose en el René de Chateaubriand y en el Manfredo de Byron. — La conquista del mundo, por el arte germánico, fué completa é irresistible. — Scott en Escocia, Fóscolo en Italia y Joukovski en Rusia, del mismo modo que Saavedra en España, Garrett en Portugal y Welhaven en Noruega, siguen el derrotero señalado á las musas por la musa que inspiró sus visiones á Juan Wolfgang Goethe.

No vaya á creerse que éste es el único abanderado del romanticismo alemán. — El romanticismo alemán tiene dos aspectos: es una renovación de las ideas filosóficas, y es un retorno al espíritu medioeval, utilizando las leyendas nacionales. — Si bajo el primero de estos aspectos ninguno puede competir con Goethe, por lo profundo de su numen y por la universalidad de su genio, bajo el segundo de estos aspectos ninguno puede competir con Schiller, que es más apasionado y mucho más lírico. — Hijo del cirujano militar de un regimiento bávaro, su madre es la primera que le enseña á leer y á escribir. — Ella le narra las tradiciones populares, las leyendas nacidas en los bosques de tilos. — Ella le lee, con su voz melodiosa como una lira y acariciante como un arrullo, las fábulas de Gellert y los cantos de Klopstock. — Al mismo tiempo, el niño se despierta al amor de la naturaleza, contemplando los verdes valles y los bosques de pinos que circundan el pueblo en que vive. — Las dos madres se asocian para hacerle poeta: la una con sus cuentos; la otra con lo agreste y primitivo de sus perspectivas. — Schiller sueña ya, en las laderas de una colina que corona un claustro, con la trilogía de Wallenstein. — Se empeñaron en que fuese teólogo y no lo consiguieron. — Se empeñaron en

que fuese cirujano y fué cirujano. — Pero en aquel cuerpo flexible y enjuto, en aquellos brazos luenguísimos y en aquellas arqueadas piernas, en aquel rostro pálido y en aquellos cabellos tirando á rojo, en aquel estudiante de anatomía, el alma era un laúd de menestral, una lira de bardo. — Corría el tiempo en que la literatura alemana iba rompiendo sus viejas cadenas, para lanzarse hacia el inmenso espacio que recorrió más tarde con esplendor. — Schiller leyó á Goethe y leyó á Shakespeare. — Desde ese instante quedaba fundado el teatro alemán, cuyas campanas tocaron á gloria anunciando *Los Bandidos* y *Guillermo Tell.* — Schiller sólo vivió cuarenta y seis años; pero sus baladas viven aún, como aletea aún la inspiración genial que recorre sus dramas. Creyó "que la poesía no es otra cosa que una amistad entusiasta ó un amor platónico por una criatura de nuestra imaginación. Un gran poeta debe ser capaz de sentir una gran amistad. Debemos ser los amigos de nuestros héroes, desde que con ellos debemos temblar, actuar, llorar y desesperarnos." — En la tarde del 8 de Mayo de 1805, hallándose atacado por una fiebre tenaz, le preguntaron cómo se encontraba. — "Siempre mejor, les dijo, siempre más tranquilo." — Y pidió que abriesen las cortinas de su ventana, para despedirse de la naturaleza que amó con pasión y mirar á los cárdenos reflejos del poniente por la última vez. (1) ¡La muerte, oculta en el manto de la noche, penetró en la alcoba y le besó en los ojos!

Resumamos. — En Goethe se mezclan la reflexión filosófica y el arte puro. — En Schiller se funden armoniosamente la fantasía y el sentimiento. — Unidlos y encon-

(1) Marmier: Prefacio al Théâtre de Schiller, pág. 4 y siguientes.

traréis los carácteres fundamentales del romanticismo alemán. — El cosmopolitismo de Goethe da amplitud al proclama literario de Schlegel, divinizando el amor á la belleza física é interpretando con eficacia los símbolos mitológicos. — Schiller vivifica el alma agonizante de las leyendas, arma caballero al estilo romántico con el golpe de espada de su inspiración, y educa en la retórica de los afectos á la escuela que brilla como un astro de primera magnitud, en el cielo de Europa, con los albores esplendorosos del siglo XIX.

8. — El prólogo del Cromwell. — Víctor Hugo, el poeta de lo ciclópeo, cristalizó las aspiraciones y las modalidades del romanticismo francés en los prefacios de sus obras juveniles y muy especialmente en el prólogo de su *Cromwell*.

Para Víctor Hugo, la fórmula poética de los tiempos primitivos es la plegaria. — En la vida patriarcal, en la vida pastoril y nómade por que siempre comienzan las civilizaciones, la meditación es un éxtasis, la poesía un himno. — Cuando la familia se convierte en tribu y la tribu en estado; cuando los ritos reglamentan la fe; cuando los pueblos, desbordándose los unos sobre los otros, como los ríos sobre las praderas, emigran y batallan, la epopeya sucede al himno. — La oda pindárica es épica y sacerdotal. — La tragedia esquiliana es también sacerdotal y épica. — "El teatro antiguo, como Aquiles arrastrando á Héctor, sólo da vueltas alrededor de Troya." — Después de Roma, que imita á Grecia, viene una época de transición, en una de cuyas extremidades se halla Longino y en otra de cuyas extremidades está San Agustín. — Nacen una nueva religión y una sociedad nueva: el cristianismo y el tiempo feudal. — "La musa de los antiguos,

exclusivamente épica, no había estudiado sino una faz de la naturaleza, separando del arte despiadadamente todo lo que, en el mundo sometido á su imitación, no estaba vinculado á cierto tipo de hermosura.'' — ''El cristianismo acercó la poesía á la verdad.'' — El cristianismo vió, como la musa romántica, ''que no todo lo creado es humanamente bello, que lo feo existe al lado de lo hermoso, la deformidad cerca de la gracia, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal junto al bien y la sombra junto á la luz.'' (1) El arte cristiano empezó á hacer como la naturaleza, mezclando en sus creaciones, aunque sin confundirlos, el alma y el cuerpo, el espíritu y la materia, lo hermoso y lo deforme, la luz y la sombra. — De esta utilización de lo grotesco, principio extraño á la antigüedad, nació la comedia. — El romanticismo, que tiene sus raíces en el arte medioeval, ''está convencido de que la fecunda unión del tipo grotesco con el tipo sublime ha engendrado el genio moderno, tan complejo y tan vario en sus formas como inagotable en sus creaciones.'' — El romanticismo, opuesto á la uniforme sencillez del genio antiguo, se diferencia radicalmente de la escuela clásica, que es una imitación de la antigüedad.

Lo grotesco juega un papel de importancia en el arte romántico. — Por una parte, crea lo deforme y lo horrible; por otra parte, crea lo cómico y lo bufo. — Le pertenecen Mefistófeles y Sganarelle lo mismo que le pertenecen Fausto y don Juan. — ''Lo bello no tiene sino un tipo: lo feo tiene mil. Lo bello, hablando sinceramente, no es sino la forma considerada en sus relaciones más puras, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntima con su organización. Por el contrario, lo que llamamos feo es un

(1) Víctor Hugo: ''Cromwell'', prefacio, pág. 6.

detalle de un gran conjunto que nos escapa, y que se armoniza no con el hombre, sino con la creación entera.'' (1) El vértice altísimo del triángulo de la poesía de los tiempos modernos ''es el drama, que funde, bajo un mismo soplo, lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufo, lo trágico y lo cómico.'' ''El drama es la poesía completa. La oda y la epopeya sólo contienen el germen del drama, mientras el drama resume y contiene á las dos.'' ''El carácter del drama es lo real: lo real resulta de la combinación naturalísima de dos tipos, lo sublime y lo grotesco, que se cruzan en el drama, como se cruzan en la vida y en la creación. La poesía verdadera, la poesía completa, está en la armonía de los contrarios.'' (2) —Así, para Víctor Hugo, los tiempos primitivos son líricos, y producen la oda; los tiempos antiguos son épicos y producen la epopeya; los tiempos modernos son dramáticos y crean el drama. La oda canta la eternidad; la epopeya, la historia; el drama, la vida. La oda vive de idealidades; la epopeya vive de lo grandioso; el drama vive de lo real. Los personajes de la oda son Adán y Caín; los de la epopeya, Aquiles y Orestes; los del drama, Otelo y Macbeth.—Resultan, pues, románticos Miguel Angel, Molière y Calderón.

Estudiando después la ley de las tres unidades, la ley fundamental del código pseudo-aristotélico, Víctor Hugo acepta tan sólo la unidad de acción. — Hablando de la unidad de lugar sostiene que el sitio exacto donde la acción se desarrolla, ''es uno de los primeros elementos de la realidad.'' El poeta no puede asesinar á Rizzio fuera de la habitación de María Estuardo, como no puede ase-

(1) Víctor Hugo: Cromwell, pág. 7.
(2) Víctor Hugo: Cromwell, págs. 8 y 9.

sinar al duque de Guisa lejos de su castillo de Blois. — Del mismo modo es inaceptable la unidad de tiempo. "Toda acción tiene su duración propia como tiene su lugar prefijado." — "Si veinticuatro horas pueden hallarse comprendidas en dos, sería lógico que en cuatro horas cupiesen cuarenta y ocho." — Y concluye: "El poeta no debe aconsejarse sino de la naturaleza, de la verdad y de la inspiración, que es también una verdad y una naturaleza." "El poeta debe cuidarse de no imitar á nadie en absoluto, ni á Shakespeare ni á Molière, ni á Schiller ni á Corneille." — "Sin embargo, la verdad artística no puede ser la verdad absoluta." — "El dominio del arte y el de la naturaleza son perfectamente distintos." — "El arte, fuera de su parte ideal, tiene su parte terrestre y positiva. Haga lo que haga, está encuadrado entre la gramática y la prosodia, entre Vaugelas y Richelet." Reconoce que el poeta puede y tiene el derecho de inventar su estilo; pero proclama que "el primero de los méritos es la corrección." — Dice finalmente: "Los escritores deben ser juzgados no según las reglas y los géneros, cosas que están fuera de la naturaleza y fuera del arte, sino según los principios inmutables del arte y las leyes especiales de su organización personal." (1)

En otra parte dice: "Hay dos maneras de apasionar á la muchedumbre: por lo grande y por lo verdadero. Lo grande se apodera de las masas; lo verdadero actúa sobre el individuo. El objeto del poeta dramático, sea cual fuere el conjunto de sus ideas respecto al arte, debe ser, ante todo, buscar lo grande, como Corneille, ó lo verdadero, como Molière; ó mejor todavía, y ésta es la más elevada de las cimas á que el genio puede alcanzar, adueñarse á la

(1) Víctor Hugo: Cromwell, págs. 11, 13, 16 y 19.

vez de lo grande y de lo verdadero, de lo grande en lo verdadero y de lo verdadero en lo grande, como Shakespeare.''—''La verdad contiene la moralidad: en lo grande está contenido lo hermoso.'' (1) — Sostiene en otra parte que, si bien el artista no debe olvidarse jamás ni del estilo ni de la naturaleza, ''en el drama más bello debe existir una idea austera, como hay un esqueleto hasta en la mujer más hermosa.'' — Y agrega: ''Hoy más que nunca el teatro es un lugar de enseñanza. El drama, tal como podría hacerlo un hombre de genio, debe dar una filosofía á la muchedumbre; una fórmula á las ideas; músculos, sangre y acción á la poesía; á los que piensan una explicación desinteresada; un bálsamo á las llagas ocultas; á cada uno un consejo y una ley á todos.'' (2) Insiste, sobre esto, por repetidas veces: ''El drama, sin salir de los límites imparciales del arte, tiene una misión nacional, una misión social y una misión humana. — Es preciso que la multitud no salga del teatro sin llevar con ella alguna moralidad austera y profunda. El arte puro, el arte propiamente dicho, no exige todo esto del poeta; pero al teatro no le basta tan sólo llenar las condiciones que el arte reclama.'' (3) — El romanticismo no es el adversario de la moralidad. — El romanticismo no es sino el liberalismo transportado de la política á la literatura. — El romanticismo, en una sociedad jurídicamente libre, no es sino el campeón de la libertad en el arte. (4) La poesía, propiamente dicha, nace del desposorio del ensueño y la pasión. — Uno de los dos ojos del poeta pertenece á la

(1) Víctor Hugo: María Tudor, prefacio, pág. 3.
(2) Víctor Hugo: Angelo, prefacio, pág. 4.
(3) Víctor Hugo: Lucrèce Borgia, prefacio, pág. 4.
(4) Víctor Hugo: Hernani, prefacio, pág. 3.

humanidad; el otro á la naturaleza. — El primero de estos ojos observa; el segundo imagina. — De esta doble mirada, siempre fija sobre un doble objeto, nace, en el cerebro del poeta, la inspiración genial, que es una y múltiple, simple y compleja. (1) — En toda labor del pensamiento, poesía, drama ó novela, hay lo que el autor ha observado, lo que el autor ha sentido y las cosas adivinadas por el autor. — Deben existir muchas cosas observadas y muchas cosas sentidas, siendo preciso que lo que adivinamos fluya lógicamente y sin solución de continuidad de lo observado y de lo sentido. (2) — Sobre estas ideas gira toda la estética romántica. — Víctor Hugo, que era un hercúleo batallador, la compendió con habilidad en otro de sus célebres prólogos. — "Por lo demás, el dominio de la poesía no tiene límites. Bajo el mundo real existe un mundo ideal, que se muestra resplandeciente á los ojos de aquellos á quienes la meditación ha acostumbrado á ver en las cosas algo más que las cosas en sí. Las obras poéticas, en verso ó en prosa, que enaltecen nuestro siglo, nos han revelado la verdad, apenas sospechada antes, de que la poesía no reside en la forma de las ideas, sino en las ideas mismas. La poesía es todo lo que hay de íntimo en todo." (3) — El gusto, que no es otra cosa que *la autoridad* en literatura, ha enseñado á los autores que las obras, verdaderas por el fondo, deben serlo también por la forma. — El poeta no debe tener otro modelo que la naturaleza ni otro guía que la verdad. — No debe escribir con lo que ya está escrito, sino con su alma y con su corazón. — "Ha de entenderse que la li-

---

(1) Víctor Hugo: Les rayons et les ombres, prefacio, pág. 1.
(2) Víctor Hugo: Han d'Islandia, prefacio, pág. 3.
(3) Víctor Hugo: Odes et Ballades, prefacios, pág. 4.

bertad del arte nunca debe degenerar en anarquía. — En una obra literaria, la ejecución debe ser más irreprochable cuanto más atrevida sea la concepción. — Un escritor cuidadoso de la posteridad, tratará incesantemente de purificar su lenguaje, aunque sin desprenderse de las particularidades que permiten á su estilo poner de manifiesto su individualidad espiritual. El estilo es como el cristal: su esplendor es el resultado de su pureza.'' (1)

Víctor Hugo sostenía, por último, que lo bueno, lo que dura, lo realmente artístico no era ni clásico ni romántico, porque la conquista de la belleza no está reservada exclusivamente á ninguna de las modalidades retóricas creadas ó por crear. — Y Víctor Hugo estaba en lo cierto. — Sófocles es clásico, y todavía vive con su máscara y sus tres unidades. — Shakespeare, que ninguna escuela puede con justicia reclamar como suyo, vive también, arrastrando, por los ríos inmensos de la inmortalidad, la barca en que navegan los caracteres y las pasiones que esculpió su imaginación en el grandioso mármol de su estilo. — Schiller, que es romántico, perdura como Sófocles y como Shakespeare, cantando aún su musa, sobre la nieve de los montes helvéticos, un himno á la libertad con Guillermo Tell, y llorando con el viento nocturno, en todas las torres del castillo de Moor, los amorosos pesares de Amelia. — El tiempo pasa, el gusto varía, las escuelas se suceden; pero la hermosura sigue siendo hermosura, lo genial sigue siendo genial, y las generaciones ven aumentar, y no disminuir, la prodigiosa constelación que forman, en lo más alto del cielo del arte, Homero, Eurípides, Horacio, Juvenal, Dante, Racine, Calderón, Milton, todos los elegidos y los predestinados desde Hesíodo á Goethe.

---

(1) Víctor Hugo: Odes et Ballades, prefacios, pág. 9.

La escuela romántica, que produce á Dumas y á Musset, al que popularizó el romance caballeresco de Bussy y al que encarnó las dudas de su tiempo en Rolla, no tuvo pregonero más activo y valiente que Víctor Hugo. — Su *Hernani* fué un guante de batalla lanzado en medio del escenario, sumiso hasta entonces al clasicismo. — Su *Han d'Islandie* principia la serie de las producciones novelescas en que se juntan lo sublime y lo trivial, lo burdo y lo trágico, lo hermoso y lo feo en una sola individualidad, haciendo de la antítesis entre lo real y lo espiritual, la piedra angular de los relatos y la causa de la emoción estética. — Así sus héroes son, en el teatro, Hernani, duque y marqués, transformado en bandido; Ruy Blas, un lacayo que adora á su soberana y es amado por ella; Triboulet, un bufón que tiene el cuerpo de payaso y el alma de rey, del mismo modo que sus héroes son, en la novela, Gwynplaine, Cuasimodo y Juan Valjean. — Siempre antítesis formidables entre el rostro y el espíritu, ó entre el espíritu del personaje y la vida del ambiente que le rodea. — Su *Leyenda de los siglos* invade todos los campos de la poesía, el idilio y la égloga, la oda y el yambo, juntando lo sensible y lo suprasensible, lo plebeyo y lo fabuloso, el tiempo presente y el tiempo que fué. — Hablan y se mueven, en aquel universo de la inspiración romántica, los dioses olímpicos, los héroes griegos, el cielo medioeval, el alma de sátiro del renacimiento, el amor, las montañas, las olas del mar, los humildes dolores y las ansias sociales de la centuria décima nona. — De este modo, el porta estandarte de lo romántico rompe, en el teatro, la ley de las tres unidades; convierte la novela en algo tan cercano á lo épico como lo épico mismo; y enriquece la poesía, con asuntos, giros, frases y acordes nuevos, abriendo horizontes desconocidos al estilo y al numen. — Mezclarlo todo,

cantarlo todo, vivirlo todo y hermosearlo todo con los golpes de cincel de su imaginación, ese fué el sueño del abanderado del romanticismo. — "La hermosura de todas las cosas terrenas reside en su poder de perfeccionarse." — El arte realiza ese perfeccionamiento, completando la hermosura de lo hermoso. — La ciencia es relativa; el arte es definitivo. — La ciencia se perfecciona; el arte no. —¿Por qué?—Porque el motor de la ciencia es el progreso, algo evolutivo, mientras que el arte es hijo del ideal, y el ideal es lo perfecto de lo absoluto. — Las transformaciones de la poesía no son sino las ondulaciones de lo bello, siempre útiles al espíritu humano. — "El arte no es susceptible de progreso intrínseco."—"Las obras maestras tienen un nivel, el mismo para todas: lo absoluto." — "Una vez alcanzado lo absoluto, todo está dicho." — "Lo absoluto no se puede sobrepasar."(1) — Para perfeccionar la hermosura de todo, es necesario caldearlo todo en la llama del arte: los astros y los cerebros, la humanidad y la naturaleza, las pasiones y las perspectivas. — Esa es la ambición del romanticismo. — Esta palabra, como todas las palabras de combate, resume un grupo de ideas. — El movimiento romántico es "un hecho de inteligencia, un hecho de civilización, un hecho espiritual."—"El triple movimiento literario, filosófico y social del siglo diez y nueve, que es un solo movimiento, no es otra cosa sino la corriente de la revolución francesa en las ideas." — "La democracia ha penetrado en la literatura." — "Los escritores y los poetas del siglo diez y nueve han tenido la fortuna admirable de salir de un génesis, de llegar cuando acababa un mundo, de acompañar á la luz en uno de sus

(1) Víctor Hugo: Littérature et philosophie, Shakespeare, págs. 35 y 36.

renacimientos, de ser los órganos de una resurrección. — Esto les impone deberes que no conocían sus antecesores, deberes de reformadores intencionales y de civilizadores directos. — Nada continúan: Lo rehacen todo.'' [1] — Lo bello es el servidor de lo bueno. — Es preciso sembrar la esperanza, verter el ideal, realizar el bien. — A una conquista debe seguir una conquista nueva. — Después de cumplir lo ofrecido, es necesario ofrecer otra vez. — ''La aurora de hoy obliga al sol de mañana.'' — Ha sonado la hora de un cambio de edad. — La función de los poetas románticos no es la que tenían sus predecesores. — Y Víctor Hugo concluye así: ''Asistimos, bajo la plena claridad del ideal, á la maravillosa conjunción de lo bello y de lo util.'' [2]

Reflexionad, por algunos instantes, sobre lo que antecede, y la estética romántica os dirá su secreto. — No imitar á lo antiguo, rompiendo así las cadenas de la escolástica. — Reclamar para el arte la libertad, poniendo á sus órdenes lo grotesco y lo ínfimo, sirviéndose de todo lo que es en el mundo de la materia y de todo lo que podría ser en el mundo de lo invisible. — Enriquecer el idioma poético con todos los giros del lenguaje vulgar; pero sin quitarle al idioma literario su armonía y su corrección. — Buscar la verdad en los objetos y en los espíritus, pero hermoseándola para darle lo inmutable y lo eterno de lo absoluto. — Y, finalmente, esparcir la luz del ideal sobre los dolores, sobre las angustias, sobre las miserias y sobre todas las noches morales de nuestro globo. — El numen romántico, exagerando su retórica y su ética, murió de hipertrofia; pero su siglo fué un siglo de oro

(1) Víctor Hugo: Shakespeare, págs. 113 y 114.
(2) Víctor Hugo: Shakespeare, pág. 116.

en que brillaron con espléndida luz Byron, Chateaubriand, Leopardi, Pouckhine y Zorrilla.

9. — El eclecticismo. — Después de Hegel, la estética avanza á pasos de gigante gracias á los trabajos de Vischer y Carrière, de Rosenkranz y Zimmermam, sobresaliendo, por la originalidad de sus conclusiones, el célebre Wundt.

Wundt quiere deducir las leyes calológicas de la determinación y del estudio de los factores que son orígenes del efecto estético, buscando en el modo de ser de los elementos artísticos las leyes que los rigen. — Su método se reduce á tomar las sensaciones de placer y dolor que lo bello nos causa, sometiéndolas á un análisis físico-fisiológico, fijando el resultado de ese análisis en números y averiguando, finalmente, si esos números están sujetos á alguna ley cualitativa ó cuantitativa. — La ley, que de esos números se dedujese, serviría de norma para producir una sensación estética igual á la analizada, pasando de este modo la calología á convertirse en una ciencia de matemática exactitud. (1)

Si fuera realizable lo propuesto por Wundt, que es el verdadero creador de la psicología fisiológica, el arte perdería el carácter divino que le asignaron Platón y Kant, Boutterveck y Hegel. — Si fuera realizable lo propuesto por Wundt, para quien la voluntad es lo primordial en el mecanismo del espíritu y en el mecanismo del cosmos, las bellas artes estarían al alcance de todo el mundo, siendo patrimonio de todos el genio de Shakespeare y la inspiración de Goethe. ¡Lástima grande que la estética matemática no pase de ser una teoría tan atrevida como original, y tan nueva como utópica!

(1) Ribot: Psicología alemana, págs. 329 y 331.

Desalojando á las doctrinas anteriores nació el eclecticismo, que no es otra cosa que la conciliación de los principios, mejor fundados ó más verosímiles, de todos los sistemas. Esta escuela, que ejerció un poderoso influjo sobre los espíritus, fué fundada á mediados del siglo décimo nono por Víctor Cousin, sustituto de Royer Collard en una de las cátedras de la Sorbona. — Cousin, hijo de un relojero parisién, y nacido en aquella ciudad en 1792, tenía grandes condiciones de tribuno, mezclando la política y la filosofía en la enseñanza del eclecticismo. — Muy cuidadoso de su renombre, preparó con cariño sus conferencias, leyendo á sus amigos la lección próxima y señalando hasta las cláusulas en que sería aplaudido. — Vivía para la popularidad, siendo poco común su erudición, brillante su verba y profundo su empeño de no contrariar las aspiraciones idealistas de sus contemporáneos. — Son discípulos suyos, habiendo contribuído notablemente á la difusión de sus opiniones, Jouffroy y Lévêque.

Cousin combate á los empíricos, basándose en la insuficiencia de la sensación y en la indispensable necesidad del idealismo. Reconoce, como Locke y Condillac, en el origen del conocimiento, ideas particulares y contingentes que debemos á los sentidos y á la conciencia; pero reconoce también, con Reid y Kant, una facultad especial, diferente de la sensación y de la conciencia, aunque junto con éstas se desenvuelva y se desarrolle. — Esta facultad, la razón, es la fuente emanadora de las verdades universales y necesarias, verdades que nos han revelado que fueron engendradas por el principio de lo absoluto. (1)

De dos modos se puede estudiar la belleza: fuera de nosotros, en ella misma y en los objetos, sean los que fueren,

(1) Cousin: Du vrai, du beau et du bien, pág. 133.

que reproducen su imagen; y se la puede estudiar en el espíritu del hombre, en las facultades que tienen atingencia con la hermosura, y en las ideas ó en los sentimientos que la belleza produce en nosotros. — La ley del verdadero método nos obliga á descender desde el hombre á las cosas, siendo el estudio del estado del alma, en presencia de lo bello, lo que nos preparará al análisis de lo bello considerado en sí mismo y en los objetos. (1)

Si se confunde la razón con la sensibilidad, si se reduce la idea de lo bello á la sensación de lo agradable, desaparece la norma del gusto.—Éste es bueno ó es malo;—pero ¿cómo diferenciar al malo del bueno si el juicio de lo hermoso se resuelve en una sensación? — Si lo bello es lo que produce una sensación agradable sobre nuestros sentidos, ¿cómo desconocer que es legítimamente bella, para aquel á quien agrada, una cosa que, para todo el resto de la humanidad, es fea hasta lo repulsivo y lo espantoso? — Si se confunde lo bello con lo agradable, la verdadera hermosura desaparece, siendo necesario convenir, entonces, en que el juicio de lo bello es un juicio absoluto, y, como tal, distinto por completo de la sensación. (2)

El empirismo naufraga porque sólo nos consiente la idea de una belleza imperfecta y finita; pero nunca la idea de una belleza superior, llamada por los platónicos "la idea de lo bello" y denominada por los artistas "el ideal." — Al establecer grados entre la hermosura de las cosas, ¿qué hacemos sino compararlas con el ideal, que nos sirve de medida y de regla en todos nuestros juicios sobre las bellezas particulares?—La aversión es la compañera del juicio de lo feo, como el amor acompaña al juicio de lo hermoso.

(1) Cousin: Du vrai, du beau et du bien, pág. 136.
(2) Cousin: Du vrai, du beau et du bien, pág. 140.

— Todas las veces que nace en mí la idea de lo bello, esa idea me procura un placer espiritual y exquisito, al que siempre sigue y al que siempre se junta un sentimiento de amor hacia el objeto que me ha causado ese placer. — La filosofía de la sensación no explica el sentimiento de lo hermoso sino desnaturalizándolo, porque lo confunde con lo agradable á los sentidos, del mismo modo que confunde el amor de la belleza con el deseo de su posesión. — La belleza no sirve para irritar é inflamar el deseo, sino para depurarlo y ennoblecerlo, siendo el sentimiento de lo hermoso un sentimiento especial, como la idea de lo bello es una idea simple. (1)

En la percepción de la belleza no intervienen tan sólo la razón y el sentimiento; interviene también la imaginación, facultad que anima y vivifica á las otras facultades. — Ella les permite representarse á la belleza ausente, descomponiéndola y formando, con los elementos que les proporciona la belleza juzgada y sentida, imágenes nuevas. Sin ese poder, la imaginación sería el cautivo de la memoria. — Se caracteriza la imaginación porque, además de combinar nuevas bellezas, produce en nosotros, con sus representaciones, una impresión igual, por lo menos, á la que nos producen las cosas reales. — Es propio de ella representarse los hombres y los objetos distintos de lo que son, apasionándose de las imágenes fantásticas que produce. — Este amor puro y ardiente, pero que no se concebiría sin la imaginación, no es sino el reflejo del amor que todos los grandes artistas sienten por la belleza. — El genio, sin la imaginación, no existiría. — Ella es la potencia inspiradora del poeta, del músico, del pintor y del estatuario. — La imaginación, sin embargo, no basta para

(1) Cousin: Du vrai, du beau et du bien, págs. 143, 144 y 146.

apreciar la belleza. — Ese juicio corresponde al gusto, que se complace y afana en descubrir lo hermoso, amándolo ardientemente, pero con un amor iluminado y sin ofuscaciones. — Es una felicidad sentir profundamente la hermosura; pero es un honor reconocerla y proclamarla. — El genio no es otra cosa que el gusto en acción, ó sea, el genio es el gusto realizando lo hermoso. (1)

Todas las teorías que deducen la belleza del orden, la armonía ó la proporción, no son sino aspectos de la teoría que hace residir la belleza en la unidad. — Lo verosímil es que lo bello se compone de dos elementos contradictorios é igualmente necesarios, la unidad y la variedad. — No hay belleza sin vida, y la vida es el movimiento, lo vario en lo uno. — La belleza de los objetos sensibles, como el color ó la forma, es lo que llamamos belleza física. — La intelectual es la originada por la verdad y la ciencia, por las leyes universales que rigen las ideas y los cuerpos. — La belleza moral, superior á las otras, pertenece al mundo de la ética, siendo una emanación de las grandes virtudes. — La unidad y la variedad deben encontrarse en todos y en cada uno de estos tres órdenes de belleza. Como la forma no puede ser únicamente una forma, sino que debe ser la forma de algo, la belleza física no es sino el signo de una belleza interior, de la belleza espiritual y moral, que es el fondo, el principio, la unidad de la hermosura. — En lo absoluto reside el origen de los tres órdenes de belleza. — Ellos no existirían sin lo absoluto. — El sér absoluto, que es á la vez la absoluta unidad y la infinita variedad, es la última razón, el último fundamento, el ideal acabado de toda belleza. (2)

(1) Cousin: Du vrai, du beau et du bien, págs. 149, 151 y 154.
(2) Cousin: Du vrai, du beau et du bien, págs. 160, 161 y 172.

El hombre no sólo conoce y ama lo bello. — El hombre está dotado del poder de reproducirlo. — El arte es la reproducción libre de la belleza y el poder de reproducirla se llama genio, que no es otra cosa que el desarrollo extremo del gusto. — El gusto es una facultad compleja, formada por la razón, la imaginación y el sentimiento. — Sin embargo, el genio se distingue del gusto por su potencialidad creadora. — El gusto siente, juzga, discute y analiza; pero no inventa. — El genio es esencialmente inventor y creador. — El genio sufre, si se le obliga á contener los sentimientos, las ideas ó las imágenes que se agitan en su seno. — El genio crea y no imita. — El genio es el intérprete de lo absoluto. — La naturaleza exprime lo infinito á su manera, y el genio lo exprime á la suya. — El arte no es una imitación. — Todo objeto natural, por bello que sea, es imperfecto y defectuoso. — Los rasgos de la belleza están esparcidos, y el arte reune los que le cautivan, para formar una belleza que se acerque á la hermosura de lo ideal. — El ideal es el objeto de la contemplación apasionada del artista, inspirándole la voluntad de verlo realizado y viviente. (1)

La belleza moral es el fondo de toda verdadera hermosura, siendo el fin del arte la expresión de la belleza moral, realizada con el auxilio de la belleza física. — Ésta no es sino el símbolo de aquella. — Tan peligroso es un ideal muerto como la ausencia de todo ideal. — En el primer caso, el artista trabaja mecánicamente, sin la llama inspiradora de la pasión, y en el segundo caso, el artista cae en una idealidad sin carácter, que ni lo seduce ni nos seduce. — El genio es una percepción, pronta y segura,

(1) Cousin: Du vrai, du beau et du bien, páginas 174, 175, 176 y 177.

de la justa proporcionalidad que debe existir entre lo ideal y lo natural, entre la idea y la forma, en la labor artística. — Reunidos el elemento ideal y el natural, es preciso distinguirlos y estudiarlos, dando á cada uno el lugar que le corresponde. — No hay ideal verdadero sin forma determinada: pero la idea es el fondo de lo hermoso, siendo la realización de la idea el más alto de los fines del arte. — El arte aspira á la representación de una belleza ideal, cuyo modelo no puede la naturaleza ofrecer al artista. — La verdadera belleza ideal, la hermosura ideal, es un reflejo de lo infinito. — La emoción que ocasiona lo bello hace que nos volvamos hacia lo absoluto, como el girasol se vuelve hacia la luz, y el arte es el que le procura esa emoción bienhechora á la humanidad. — El arte, sin embargo, sólo contribuye indirectamente al perfeccionamiento del alma, porque el artista es, ante todo, un hombre animado por el sentimiento de la belleza, siendo ese sentimiento lo único que pretende trasmitir y propagar. — El arte es, en si mismo, una especie de religión. (1)

Jouffroy es, después de Cousin y antes que Lévêque, el primero de los apóstoles del eclecticismo. — Para Jouffroy en el hombre existen la necesidad de conocer, el deseo de poder y el amor á sus semejantes. — El hombre posee, para realizar esa necesidad, ese deseo y ese amor, la inteligencia, la facultad motriz y la voluntad. — Reside, en nosotros, una fuerza que no puede confundirse con nuestro cuerpo. — Esa fuerza, á la que la forma sirve de vestidura, constituye nuestro verdadero sér. — Una fuerza no comienza ni tiene fin, siendo siempre naturalmente ac-

(1) Cousin: Du vrai, du beau et du bien, páginas 178, 179, 185 y 187.

tiva. La vida fisiológica, que concluye, es distinta de la vida psicológica, sobre la que el tiempo no tiene poder. — La belleza física, producto de la primera de estas vidas, vale menos que las bellezas moral é intelectual, que pertenecen al mundo de la ética y la psicología. — La inteligencia nos permite conocer los elementos de la hermosura, la facultad motriz nos impone el deseo de realizarla, y la voluntad se ejercita en la realización de ese deseo.

Jouffroy, con su semblante triste, de ojos azules y facciones cansadas; con su busto de enfermo, cargado de hombros y de pecho hundido, peroraba en la cátedra sin lucidez y sin asomo de elegancia oratoria. (1) — Consagrado por entero al cultivo de la verdad, buscaba la verdad con la ruda energía de los solitarios, de los comprimidos, de los que viven constantemente á solas con su corazón. — La verdad era la capilla y el trono de aquel vendeano; pero la idolatraba con un amor austero, sin exigirle que fuera hermosa ni ambicionar que lo pareciese, cráter en los arrobos de su culto interno y helada en las manifestaciones de su culto exterior.

Le bastaba que la verdad fuese verdadera para abrirle su corazón de místico, porque aquel hombre enfermo, aquel hombre enjuto, aquel hombre triste, aquel sabio sin gestos y sin tropos, aquel orador sin ademanes y sin metáforas, era un apasionado, un gran fervoroso, un espíritu hecho para permanecer siempre de rodillas y con las manos juntas. — La duda le llevó desde los santuarios del cristianismo hasta los gabinetes de la filosofía, desde las creencias que no se discuten hasta los principios que se resuelven como teoremas; pero le llevó, después de muchas noches de fiebre aniquiladora, atenaceado por una in-

(1) Taine: Los filósofos del siglo XIX, pág. 167.

quietud y puesto en crucifixión por una ansiedad, la de no saber nada ni sobre los orígenes de la verdad moral ni sobre el porvenir del espíritu humano.

Su conversión, esparciendo lo gris de la melancolía sobre su existencia, le hizo suave y apetecible la soledad. — Encontró el mundo malo, la muerte vacía, la idea sin rumbo, las almas sin polo y se asiló en la torre de su pensamiento. — "A su juicio la instabilidad de los gobiernos contemporáneos, la impaciencia de los pueblos modernos, la fragilidad de todas nuestras armaduras sociales y de todas nuestras máquinas políticas, no reconocen otra causa que la caída del cristianismo y la espera de otra nueva religión." (1) — Se enamoró, entonces, de la verdad; pero castamente, sinceramente y ardientemente. — La verdad fué su culto; pero sólo la verdad cierta, la verdad probada, la verdad que ha pasado por las retortas y los tamices del análisis sin perder una partícula de su esplendor.

Ya lo hemos dicho: Jouffroy es un triste. — En su obra se tropieza frecuentemente, muy frecuentemente, con la palabra melancolía.—Un árbol montañés, movido por el viento, le parece el símbolo de la vida humana, que mueve sin descanso el viento del dolor. — Sin embargo, á pesar de su melancolía y de su escepticismo, Jouffroy considera que el bien es el extremo de la pirámide del mundo moral. — Todo sér tiene un fin. — El fin es distinto para cada sér. — Cada sér tiene, lógicamente, una organización adaptada á su finalidad. — Todos estos fines dispersos concurren á un fin único, como todas las bellezas dispersas están condensadas en una belleza única. — El fin de los seres es

(1) Taine: Los filósofos del siglo XIX, pág. 176.

su propio bien, y el fin de la creación es el bien absoluto. — En la tierra, la virtud es el destino del hombre, si se atiende á su organización moral. — Pero la filosofía tiene un objeto más alto. — El fin de la filosofía es señalar el destino de las almas después de la muerte. — La ciencia de hoy, que sabe muy poco, nada puede decirnos de este misterio. — Se limita á desbrozar el camino de la ciencia futura, que nos orientará hacia el último puerto de los espíritus.

Jouffroy, según Taine, expone las verdades calológicas con el más oportuno de los estilos, distinguiéndose por lo fecundo de su invención y la abundancia de sus ideas. (1) Jouffroy reconoce que el placer de lo bello es un placer desinteresado, que se va hacia lo bello por el camino de los amores, y que la simpatía pasional, que lo bello despierta, tiene por causa la noción de una fuerza invisible. — Se llega al sentimiento de la belleza por la sensación física de lo bello. — El yo sensible, agradablemente afectado por esa sensación, se dirige hacia la hermosura, para atraerla y asimilársela.

La obra artística nace de esa asimilación, que se depura á la luz del modelo ideal que existe en nuestro sér. Sobre esas bases, Jouffroy levanta el edificio de su calología que, como la de Lévêque, no es otra cosa que la ampliación de las doctrinas expuestas por Cousin.

10. — Fin de este período. — Casi en el tiempo en que Cousin fundaba el eclecticismo, cuyo influjo fué grande, Sainte-Beuve inauguraba la verdadera crítica, la crítica de hoy. — La madre de Sainte-Beuve, de origen británico

(1) Taine: Los filósofos del siglo XIX, pág. 193.

le inspiró el amor de los poetas descriptivos y analíticos como Shelley y Cooper. — Se inició en la falange romántica que gravitaba en torno de Víctor Hugo, á quien, sin embargo, criticó sus exageraciones en el decir. — Conoció y vivió todos los sistemas poéticos y filosóficos, porque para apreciar una escuela en sus menores detalles, se afiliaba á esa escuela hasta concluir de analizarla minuciosamente, como un botánico analiza una flor y como un médico estudia una enfermedad. — Así la comprendía en todos sus detalles, transmitiéndola de un modo maravilloso. — Fué clásico con Racine, místico con Lamennais, romántico con Hugo y socialista con Prudhon.

Sainte-Beuve se distingue por la finura del análisis, por el conocimiento de los hombres y por la seguridad del gusto. — Estudia sus personajes en lo más íntimo de la vida familiar, en todos y en cada uno de los gestos ó de las aficiones que delatan una individualidad. — Con él aparece, en la crítica, lo que se llama documento humano. — Infinitamente curioso y dotado de una memoria privilegiada, muy escudriñador y muy sagaz, espía los ensueños, las palabras, las actitudes, las lecturas, las pasiones y la vida entera de aquellos cuyas obras analiza, descubriendo y retratando, en cada hombre, un hombre distinto de los demás. — Para él son documentos todas las modalidades del amor, del capricho, de la melancolía, y no abandona lo que diseca hasta poseerlo y dominarlo por entero. — Su bisturí se hunde con placer en las inteligencias y en los corazones. — Así inicia la crítica contemporánea, la de las memorias y la de las anécdotas, la de las cartas y la de los descuidos, la que sabe lo que acontece en los entretelones de la vida literaria.—Sainte-Beuve ha sido, en el siglo pasado, la encarnación más pura del genio crítico, preparando, con sus facultades analíticas y con la fran-

queza de sus estudios psicológicos, el advenimiento de la calología enamorada de la verdad, de esa calología que quiere que nuestro numen se complazca en ella, como se complacen en el culto de lo verdadero nuestra conciencia y nuestra razón.

SEGUNDA PARTE

ELEMENTOS CALOLÓGICOS

I

De la belleza

1. — De las artes en general. — Dice Letourneau que el hombre se ha extraviado frecuentemente sobre todas las cosas sometidas á su examen; pero que ninguna de ellas le ha permitido divagar con más amplitud que la rama de la filosofía que se conoce con el nombre de estética. — Dice también que seríamos más sobrios y más sensatos, más razonables y menos divagadores, si tuviésemos una idea justa del origen y la misión de las bellas artes, en cuyo estudio los biólogos son los llamados á esclarecer el camino de la psicología. — Es sabido que, en los seres humanos, una impresión fuerte irradia sobre todo el sistema nervioso, transformándose esta impresión en el hombre intelectual, por la amplitud del campo de su vida consciente, primero en sentimientos y en ideas, para convertirse más tarde, si la fuerza de la impresión no está agotada, en una acción motriz de carácter reflejo. — Es natural, entonces, que si una impresión dada provoca de ordinario ciertos gestos y ciertos gritos, nos será posible,

reproduciendo esos gritos y esos gestos, experimentar, más ó menos perfecta, la impresión que los provoca. — Es dado al hombre, pues, excitar la voluntad y reproducir, en sus células conscientes ó en las células conscientes de otro, determinados sentimientos é impresiones.

Este es, en verdad de verdades, el fondo de la estética. Del grito nació el canto, como del gesto nació la danza. No existiendo ninguna impresión fuerte que no vaya acompañada de visiones mentales, de imágenes más ó menos radiosas, el hombre consiguió, reproduciendo sus imágenes y sus visiones, inventar las artes gráficas y plásticas, estando el desarrollo y el perfeccionamiento de las artes en relación directa con el grado de cultura del hombre que las realiza. — No se necesita apelar á ningún principio supra sensible para explicarnos, por ejemplo, la existencia del ritmo musical. — El pinzón ejecuta verdaderos cantos, que el hombre le enseña ó que el pinzón produce de por sí, siendo de observar que uno de esos cantos, compuesto de cinco estrofas, es más complicado que la mayor parte de las canciones de que se sirven las tribus rudimentarias, y siendo de observar también que el canto del pájaro es tan artístico como el del hombre, puesto que se perfecciona con la edad y con el ejercicio. — La música y la palabra tienen el mismo origen. — La contracción de los órganos laríngeos, sirviéndose del grito para traducir las impresiones fuertes, creó los idiomas y las cadencias, hasta que perfeccionado el lenguaje y precisado el sentido de las palabras independientemente de su entonación, el lenguaje hablado se separó del lenguaje musical, aunque nacieron juntos y juntos se iban desenvolviendo. — Lo mismo puede decirse de las artes del dibujo y de la pintura. — No necesitan de lo supra sensible para ser explicadas. — Una vez el hombre se espi-

ritualizó hasta sentir el deseo de exteriorizar sus imágenes mentales, empezó á servirse de las formas, de las líneas y de los colores, á fin de que sus ideas y sus sentimientos se encarnasen en signos. (1)

Con la civilización se modifica la estética artística. — La danza cambia de carácter, siendo algo más que la mímica rimada de la caza y de la guerra. — La música, en sus orígenes puramente melódica y vocal, amplía sus recursos, pasando á ser música de instrumentación. — Las artes plásticas y gráficas ganan en exactitud y en método, llegando á producir la impresión de lo verdadero y hasta embelleciendo la verdad. — Así los dominios de la estética se van ensanchando conforme se desarrolla la vida sensitiva, porque cuanto mayores son los trazos sensitivos que guarda la memoria, mejor puede la fantasía combinar y reavivar los elementos que le sirven para la creación artística. — Dedúcese de esto que el grado de perfección ó imperfección del arte está en estrecha armonía con el grado de cultura del artista y con el grado de cultura del medio social. — El cilindro de bambú de las tribus inferiores, el cilindro perfeccionado por los taitianos y por los esquimales, el cilindro que suena como el tambor de los hotentotes y el gong de los chinos; las informes estatuas polinesias y los groseros bajos relieves de los postes del verandah de los africanos, lo mismo que los signos egipcios y la escritura azteca, aquella escritura extendida en papel de maguey ó de áloe, tan notable por la frescura y el brillo de su color, no prueban la unidad de origen de las razas, sino que atestiguan que, en todos los hombres, hay un fondo común de sensibilidad análoga, que á veces

(1) Letorneau: La sociologie, págs. 91, 96 y 104.

produce, como es lógico que suceda, análogos pensamientos y análogas imágenes.

En el hombre, que es el primero de los mamíferos, los centros nerviosos, el cerebro y la médula espinal, reciben, por el hilo telegráfico de los nervios sensibles, las incitaciones del mundo exterior, reflejándolas á lo largo de los nervios motores, que mandan á los músculos y á los que los músculos obedecen. — Estas acciones y estas reacciones, originan las acciones reflejas, que son unas conscientes é inconscientes otras, operándose las primeras en los hemisferios cerebrales y las segundas en la médula espinal. — La vida de conciencia es la que interviene en la mayor parte de los actos del vertebrado superior. — "Toda sensación es causada por un sacudimiento molecular, que se trasmite á una ó á varias células, conscientes ó cerebrales, subiendo por la red de las fibras nerviosas sensibles. Una vez llegada al seno de estas células, la vibración molecular se diversifica, engendrando una serie de fenómenos subjetivos, de imágenes é ideas. — El fraccionamiento de la onda molecular puede compararse á la subdivisión de un río, cuyo lecho, cortado por numerosas islas, se ramifica en diversos brazos de más ó menos importancia." (1)

Si las células conscientes son numerosas y perfeccionadas, si son susceptibles de percibir y de combinar un gran número de impresiones é ideas, el movimiento molecular acaba en el cerebro, transformándose totalmente en fenómenos de conciencia. — Si así no acontece, si las células cerebrales son poco numerosas ó no perfeccionadas, una parte de la onda molecular se escapa del cerebro y se refleja sobre alguna de las ramas de los nervios motores, originando lo que se denomina movimientos reflejos ó in-

(1) Letourneau: La sociologie, pág. 126.

coercibles. — Los centros nerviosos cerebrales son más perfectos cuanto más conservan y mejor utilizan la excitación nerviosa. — Las razas infantiles, próximas al simio, tienen un exceso de acción refleja y una acción cerebral más limitada que las razas muy cultas, siendo en éstas menos desordenados la risa, el lloro y los movimientos expresivos. — El cochinchino no puede fijar su atención en objeto alguno, y la alegría del chiquiteco se asemeja á los transportes de la embriaguez. — Aun en pena civilización, las clases incultas son resortes cerebrales prontos siempre á saltar, estando su equilibrio mental á merced de todos los incidentes de la vida. — Eso explica el influjo del medio ambiente sobre el carácter del hombre y de la raza. — Con el uso constante de la movilidad afectiva, se forma el equilibrio mental. — Cada hombre nace con un fondo ético hereditario, que constituye la base de su naturaleza, y que es como el producto de los desgastes de la movilidad afectiva de sus antecesores. — "Es mínima y limitada la influencia del medio sobre cada individuo; pero, en cambio, va creciendo geométricamente al través de la cadena de las generaciones. — Esa influencia se parece al esfuerzo persistente de la gota de agua, que concluye por desmenuzar la roca de granito. — Las pequeñas modificaciones mentales producidas sobre cada hombre por la atmósfera social, se adicionan, se totalizan y, en un tiempo dado, pueden metamorfosear enteramente el carácter de una raza ó de una familia." (1) — Del mismo modo que de la vida fetal á la vida adulta, el sér humano recorre una serie evolutiva, siendo primero una máquina de acciones reflejas para transformarse en un aparato de conciencia y razón, la humanidad empieza también por familia ó tribu,

(1) Lefeurneau: La sociologie, pág. 157.

cuyas células psíquicas se distinguen por lo constante de su inestabilidad, por la eterna inquietud de su equilibrio infantil, hasta transformarse en asociaciones cultas, en estados conscientes y razonables, con una ética levantada y un arte superior.

En resumen:

1.° El arte es el poder de reproducir, por medio de imágenes, los sentimientos y las ideas que las excitaciones del mundo exterior engendran en el espíritu.

2.° Cuanto más los centros nerviosos conserven el movimiento molecular originado por las incitaciones del mundo exterior, más aptos son para combinar y reproducir las imágenes y las ideas.

3.° Del mismo modo, cuanto más cultos son el artista y el medio, más acabada es la producción estética.

4.° El arte es un fenómeno evolutivo de la especie, completamente análogo al fenómeno evolutivo de la moral.

2. — Evolución de las artes. — El arte, dice Veron, nació con el hombre, encontrándosele en la mayor parte de sus actos y de sus pensamientos. Le es tan natural y necesario, que reglamenta la disposición de sus ideas y determina la cadencia de su lenguaje.'' [1] — En la época en que la única industria consistía en tallar con el sílex la flecha y el cuchillo, el arte se manifiesta en la forma de las armas, y sobre todo en la figura del rengífero grabado en las rocas por una mano infantil. — Este arte espontáneo, primera manifestación de una aptitud nacida con el hombre, se agranda en los himnos que arrullan el balbuceo de las edades históricas, himnos destinados á granjearse la benevolencia de los elementos naturales, de los agentes

(1) Verone: L'Esthétique, pág. 97.

físicos, de los dioses de la luz y la selva, de la sombra y el agua. — Estas concepciones antropomórficas, cuyo sentido legendario se anubla con el tiempo, concluyen por transformarse en los relatos heroicos, en los romances épicos de los rapsodas, que no son propiedad exclusiva de ningún poeta, sino ánforas gigantes en las que se vacía el espíritu de un pueblo ó de una raza. — Sólo después surge el arte verdadero con la personalidad del artista, que se acentúa cada vez más, individualizando lo que fué colectivo y sustituyendo las vanidades del triunfo propio á la expresión espontánea de los sentimientos generales. (1)

La gran poesía personal, que es uno de los modos más característicos de la poesía moderna, nace con el espíritu de análisis, con el deseo de conocerse y de trasmitirse; — pero el espiritualismo lo invade todo, empeñándose en separar los fenómenos morales de sus causas fisiológicas, llenándose así el dominio de la poesía de puras abstracciones y de etéreos fantasmas, que no pueden tener realidad sino en las esferas más inaccesibles de la metafísica. — El abuso de lo espiritual, refinado y ficticio, concluye por cansar al gusto y la razón, que exigen, en el ocaso de la centuria décima nona, que el arte extraiga sus concepciones de la vida sincera y real. — A la novela y al drama aristocrático del siglo diez y siete suceden el drama burgués y el romance plebeyo de nuestros días, que comprenden y abarcan á la humanidad entera, del mismo modo que la arquitectura primitiva, engendrada sin fines estéticos y por la necesidad material de crearse un abrigo, cedió su puesto, tras no pocas evoluciones progresivas, á la arquitectura contemporánea, notable por la variedad y por la riqueza del decorado y de la construcción.

---

(1) Veron: L'Esthétique, pág. 99.

El arte es el germen y la flor de las civilizaciones. — El hombre crea la industria para satisfacer sus necesidades físicas; pero busca en el arte su más alta satisfacción moral. — El gozo y el dolor, la confianza y la duda quieren, desde las primeras horas de la humanidad, manifestarse y trasmitirse por signos exteriores. — Cuando estos signos son el gesto y el movimiento, esos signos engendran la danza, del mismo modo que la palabra rimada, al interpretar y trasmitir una emoción, engendra la poesía. — Y como el hombre posee la facultad de combinar las series de los hechos ficticios y de representarlos con colores más vivos á veces que los colores de los hechos reales, el dominio del arte es infinito, desde que abarca no sólo la expresión de nuestras emociones y de las emociones ajenas, sino también las emociones de todos los seres que puede engendrar la imaginación del artista. (1)

El arte crece progresivamente á medida que se desenvuelve la inteligencia de la humanidad. — La danza, producto de la acción refleja de la sensibilidad sobre los músculos, es el arte favorito de las civilizaciones rudimentarias, más aptas para la agitación que para el sentimiento. — Cuando se levanta el nivel moral de los espíritus, el arte se serena y sensibiliza, engendrando el dibujo y la oda, la estatua y la epopeya. — Con la simpatía del hombre hacia el hombre, con la expansión del instinto de sociabilidad, el arte se transforma especialmente en expresivo, dedicándose á pintar las emociones y los caracteres. — No nos basta conocernos; queremos también conocer á los otros. — "Entre los deseos del hombre debe ser colocado, en primer término, el deseo de comunicarse." (2) —

(1) Veron: L'Esthétique, pág. 108.
(2) Giddings: Sociología inductiva, pág. 123.

Ese deseo es la conciencia de la especie, que simpatiza y busca lo que se le asemeja.—Las primeras impresiones de un encuentro entre dos seres,—sean seres reales ó modos de emoción,—son, generalmente confusas, despertando en nosotros el deseo de dar y de conseguir un conocimiento más definido del sér ó de la emoción que se nos aproxima.—La simpatía inteligente y reflexiva nace con el conocimiento, claro y distinto, de que una persona se nos asemeja ó de que una emoción es idéntica á la emoción que experimentamos. — El arte contribuye á la simpatía. — Los desconocidos se comunican sus impresiones en el teatro. — Por un instante, los atrae y los vincula la misma emoción. — El arte crece con el progreso humano, ó sea con el progreso de la conciencia de la especie, que no es otra cosa que el estado placentero del alma, que incluye la percepción de semejanza, la simpatía consciente y el deseo de reciprocidad. (1) — En todos los seres existe una simpatía orgánica hacia los seres que se les asemejan. — El arte, favoreciendo la percepción de esa semejanza y desenvolviendo los impulsos afectivos, enciende en nosotros el deseo de la reciprocidad amistosa y cambia la simpatía orgánica en simpatía consciente. — Esto no le basta y el arte hace más: el arte infunde, á los seres que crea, las propiedades espirituales que, con mayor rapidez y más intensidad, pueden despertar en nosotros la simpatía y la noción de la semejanza. — El arte es, en fin, el apóstol y el propagador de la conciencia de la especie. — Cuanto más contribuye á su expansión, más universal, más elevado y más duradero es el arte.

En sus manifestaciones más altas, el arte, — basado principalmente en la conciencia de la especie, en el senti-

(1) Giddings: Sociología inductiva, pág. 128.

miento de la simpatía, en el interés del hombre por el hombre, — ya no tiene por exclusivo fin el hallazgo y la trasmisión de la belleza. — El objeto del arte, en el último escalón de su desenvolvimiento, "es el hombre mismo, estudiado en sus sentimientos accidentales ó permanentes, en sus vicios y en sus virtudes." — Únase al placer moral de este estudio, el placer físico que resulta de la combinación de las formas, y el arte podrá definirse como la manifestación de un estado emocional que se exterioriza por las combinaciones de la línea y del color, ó por una serie de gestos y de sonidos obedientes á las leyes del ritmo. — Así "el mérito de una obra artística, sea la que fuere, puede y debe medirse principalmente por el poder con que se manifiesta y traduce la emoción que ha sido su causa determinante, y que, en buena lógica, constituye su unidad íntima y suprema." (1)

3. — La belleza. — Entremos ya en el estudio de la belleza, que es uno de los fines á que el arte tiende en todos y en cada uno de los instantes de su proceso evolutivo.

Durante el trayecto recorrido en la primera parte de esta obra, trayecto que partiendo de Platón nos llevó hasta Wundt, hubiéramos podido ver, á contar con más tiempo y espacio, en ambas márgenes del camino, montones de tratados, sentadas en los cuales discutían acaloradamente las viejas doctrinas calológicas, sobresaliendo, á veces, la voz de la neo-socrática, y gritando más que todas, en ocasiones, el idealismo hegeliano. — Hemsterhuys, en su *Carta sobre la escultura*, dice que belleza es aquello que, en un tiempo relativamente breve, da un gran caudal de ideas; Lévêque, en su *Ciencia de lo bello*, la define como

(1) Veron: L'Esthétique, págs. 109 y 110.

un compuesto de grandeza y orden; Jugmann, en el libro *La belleza y las bellas artes*, la explica como constituída por la bondad intrínseca de las cosas; Gaborit, en su tratado acerca de *Lo bello en la naturaleza y en las artes*, la presenta como dependiendo de la expresión; Taparelli, en sus *Orígenes de lo bello*, la descubre en el placer que causa sentirla ó verla; Gioberti, en su *Ensayo sobre lo bello*, la considera como la unión individual de un tipo inteligible con un elemento fantástico, y así podríamos ir variando estas definiciones, lo que pone claramente de manifiesto que, á pesar de la amplitud de la historia de la Estética y de lo mucho que se ha escrito sobre Calología, aun no han podido los autores ponerse de acuerdo respecto al íntimo modo de ser de la belleza, haciendo que parezca razonable y lógica la opinión de González Serrano, cuando éste afirma que más sabe el corazón que la cabeza de achaques de hermosura, porque lo bello se siente mejor que se explica.

Casi todas las teorías estéticas ven en lo bello una entidad platónica, un principio metafísico, un rayo de lo absoluto, el prototipo de lo perfecto en lo sensible y en lo no creado. — Ese prototipo, igual para todas las razas y todos los artistas; ese modelo, al que todas las labores estéticas deben acercarse, sólo existe en el mundo de las ideas puras y no hay inspiración, por alta que sea, que pueda encarcelarlo en la realidad.

Esas teorías, empeñadas en considerar la belleza como una abstracción, como una de las formas de lo infinito, se gastan en el estudio de la belleza en sí, deduciendo, de lo estéril de sus afanes, que no es posible definir y comprender acabadamente la belleza ideal. — La esencia de lo bello es y será siempre un misterio para nosotros. — Mirad á la orquídea. — Carece de fragancia. — Unas veces tiene

el color del oro y simula el zapatito de una princesa recién nacida. — Otras veces toma la forma de un gran gusano, y se tiñe con la misma coloración de la carne humana. — La rosa, en cambio, es un conjunto de perfecciones. — Sus pétalos son iguales y armónicos; sus tintes van desde el rojo obscuro hasta el blanco ténue; su perfume es de una exquisita delicadeza. — Sin embargo, la orquídea es bella y la rosa es bella también. — Lo único que podemos apreciar son los caracteres de la hermosura; pero no la hermosura en sí. — En la orquídea lo bello reside en la extrañeza. — La beldad de la rosa reside en la perfección con que está formada. — La íntima esencia de lo hermoso nos es desconocido.

Para Platón, para Hegel, para Winkelmann y para Jouffroy; para las estéticas que estudian la belleza abstracta, sin principio y sin fin; para aquellos que ven en la hermosura metafísica el modelo á que deben ajustarse las concepciones calológicas de todos los espíritus y todas las razas, somos como los ciegos, que sienten la caricia de la luz diurna, pero que no pueden ver la claridad del sol.—Según esas doctrinas, á nadie le ha sido dado definir la esencia de lo bello. — Conocemos sólo sus caracteres y sólo apreciamos sus atributos. — Sabemos, sí, que Milá y Fontanals estuvo en lo cierto cuando dijo que la belleza es una armonía viviente, porque todas las calotecnias reconocen que en la belleza hay un principio activo al mismo tiempo que un principio ordenador; pero para que el orden y la actividad engendren lo bello, es preciso que la actividad y el orden se confundan milagrosamente en el mundo del arte, como se confunden milagrosamente, en el mundo físico, la fuerza y la materia para engendrar el astro y la ola, la flor y el colibrí.

La armonía viviente, esa armonía engendradora de la

hermosura, no es susceptible de explicación, porque la belleza no reside en las cualidades que puede apreciar nuestro entendimiento. — Hay en lo hermoso, en todo lo que es radiantemente hermoso, un algo indefinido, un secreto inviolable.—Así, aunque describamos los elementos y estudiemos los requisitos de la hermosura, su esencia ha sido siempre y siempre será un enigma para nosotros. — La belleza es á modo de retazo de cielo, en que ríe y fulgura la claridad de un sol que no alcanzan á ver los ojos humanos.

Apartémonos ya de estas abstracciones y digamos que lo bello, para nosotros, no es la belleza en sí, sino la belleza que nos agrada. — El tipo de hermosura, que nos complace y que nos cautiva, lo modelaron en nuestro espíritu, la herencia, el temperamento, la educación y el ambiente social que nos circunda.

Jouffroy no se engañaba cuando decía que todo sér tiene un fin, siendo lo hermoso uno de los fines del sér; pero, como cada sér nace adaptado al fin que persigue, la adaptación asciende cuando el fin se hermosea, por los roces constantes del tiempo y la cultura con el espíritu de la raza. — Por eso el tipo de belleza moral del hotentote no puede ser el tipo de belleza moral que yo llevo en mí, porque el clima, el influjo ancestral, el medio sociológico, la educación y hasta la ley escrita han modelado con cincel más agudo mi tipo de hermosura.

Y lo que decimos de la hermosura moral, puede decirse, con mayor fundamento, de la belleza física. — Acertaba Platón al sostener que es una voluntad casi divina, un intermediario casi celeste, lo que nos empuja hacia las cosas bellas; pero esa voluntad no nos viene de Júpiter, como entendía la escuela socrática sino del viejo Pan, de la creadora Naturaleza. — Es el instinto, son los grilletes que

la voluptuosidad nos oculta bajo las flores de la ilusión, la causa del imperio de la hermosura corpórea y tangible. — ¿A qué buscar en la intervención constante de lo absoluto, resorte y asiento de las filosofías trascendentales, lo que podemos explicarnos sin salir de los límites de la buena, de la fecunda, de la nunca cansada Naturaleza?— Ella utiliza, para renovarse incesantemente, lo mismo al viento, esparcidor del polen, que á la mariposa de alitas de tul, que dejará caer, cruzando la floresta, la bendición del polen en los capullos unisexuales. — Ella utiliza, para renovarse incesantemente, lo mismo el canto de la calandria y el silbo del tordo, en las estivas horas del celo, que las policromías esplendorosas de los ropajes del faisán y de la garza azul. — Ella utiliza, para renovarse incesantemente, lo mismo el culto artístico de la Venus blanca que el selvático culto de la Venus negra, porque sin el amor, sin el amado amor, sin el bendito amor, la musa del silencio rompería los laudes que cantan las glorias de Pan.

¿Que mi instinto, por lo refinado, es más espiritual que el instinto del botocudo ó del melanesio? — Es lógico y explicable que parezca así, en primer lugar, porque mi espíritu es el producto de las muchas culturas que me precedieron, y en segundo lugar, porque el ambiente que me rodea no es el ambiente de que están rodeados el melanesio y el botocudo. — El instinto, en sí, es uno en el salvaje y en el civilizado; pero el instinto de éste lo amortigua el influjo ancestral y lo encadena el medio, de cuya cultura es á modo de rayo la cultura mía. — No siento, pues, la necesidad, para explicarme mi tipo de belleza, de convencerme de que ese ideal es un engendro de las memorias que dejó en mi espíritu el espectáculo de la belleza divina. — Tampoco necesito, para explicarme el tipo de belleza del annamita ó del australiano, recurrir á otras causas que

á los influjos poderosísimos de la herencia, el clima, la costumbre y la educación. — Y menos necesito, para explicarme mi sed de hermosura y la sed de hermosura de todas las razas, buscar otras razones que la razón suprema del instinto sexual, puesto que de ese instinto depende la duración de las formas más altas de la vida en el Universo.

4. — Sentimientos estéticos. — Lo mismo que decimos de la belleza, podemos decir de los sentimientos estéticos. — Éstos tienen una explicación tan lógica como natural, tan humana como sencilla.

Según Spencer, las especies inferiores del mundo animal se asemejan todas en que sólo gastan sus fuerzas para llenar las funciones que se derivan del instinto de conservación. — En cambio, á medida que ascendemos á los animales de tipo superior, de facultades más numerosas y más potentes, vemos que, cuanto más acentúan su superioridad, menos gastan su tiempo y sus fuerzas en la sola satisfacción de sus necesidades inmediatas. — Dotados de mayor cantidad de energías, gracias al variado acrecentamiento de sus facultades, les queda, después de llenadas las funciones conservadoras, un gran sobrante de actividad. — Estas energías en depósito y sin objetivo, obligadas á un largo descanso, adquieren un estado de instabilidad extraordinaria, hallándose excepcionalmente prontas para la acción. — Es muy fácil, entonces, que las circunstancias estimulen esa tendencia, provocando, en las energías en reposo, una actividad simulada por carencia de oportunidades para una actividad real. (1)

Según Spencer, este es el origen de todos los juegos y

(1) Spencer: Principes de Psychologie, tomo II, pág. 664.

este es también el origen de los sentimientos estéticos. — Nuestras facultades, cuando han estado largo tiempo en reposo y cuando ninguna función orgánica las solicita, tienden á los ejercicios que no responden á ninguna necesidad imperiosa, siendo de advertir que estos movimientos de la energía sin empleo determinado se manifiestan, muy frecuentemente, en las facultades que ejercen un papel de importancia en la vida del animal. — En las épocas de reclusión, la caza es el sueño favorito del perdiguero, y el tigre se divierte aguzando sus zarpas en la corteza de los árboles centenarios.

Esta actividad de los órganos en reposo se convierte en un juego cuando se unen manifiestamente el sentimiento y la acción. — El juego es el ejercicio artificial de las energías que, privadas de su ejercicio natural, encuentran en las acciones simuladas el placer de que les priva la carencia de acciones reales. — En los juegos infantiles y hasta en los mismos juegos de los adultos, ¿qué es lo que buscan los jugadores? — El gozo del triunfo y la derrota de los antagonistas. — El amor de la victoria, dominante en todos y que es el sentimiento correlativo del buen éxito en el combate por la existencia, se satisface, á falta de victorias más difíciles, en una partida de dados ó de ajedrez, lo mismo que se satisface en unas regatas ó en un asalto de esgrima. (1)

Y lo que acontece con nuestras facultades corporales, acontece con nuestras facultades superiores. — Éstas hallan en las producciones estéticas el empleo de su actividad suplementaria, como las facultades inferiores buscan en el juego el empleo de esa misma actividad. — Las potencias

(1) Spencer: Principes de Psychologie, tomo II, pág. 666.

más altas y menos esenciales, las potencias más puramente intelectivas, así como las potencias más esenciales y más humildes, las más subordinadas al instinto, tienen actividades que se despliegan persiguiendo un placer inmediato y sin ninguna ventaja ulterior. — Las producciones estéticas proporcionan la materia de estas actividades suplementarias á nuestras facultades superiores. — El carácter estético de un sentimiento está en relación directa con la distancia que separa á ese sentimiento de las acciones útiles á la vida. — Así los placeres del gusto son, por la general, menos estéticos que los del olfato, porque los sabores más agradables difícilmente nos sugieren ideas de belleza, en tanto que el perfume de un ramo de rosas nos produce un deleite ajeno á todo fin de utilidad. — Puede afirmarse que, desde que una facultad sensitiva extiende la esfera de sus actividades más allá de la esfera de sus aplicaciones útiles, las sensaciones producidas por el ejercicio superfluo adquieren necesariamente un carácter estético. — En el goce calológico no entra el deseo de la posesión, que es casi inseparable de todas las funciones de utilidad vital. — Los motivos y los actos, que concluyen con la adquisición, siempre tienen en vista alguna ventaja. — El carácter estético les falta á esos actos y á esos motivos, porque ni el agente ni el testigo de la acción biológica ven ningún asomo de belleza en la actividad que tiende á poseer. — Por otra parte, el hecho de que muchos sentimientos estéticos nazcan de la contemplación de los atributos ó de los actos de otras personas reales ó ideales, es una prueba más de que la conciencia estética tiene por objeto esencial las acciones mismas y no los fines de la acción. "En estos casos, la conciencia está alejada de la función útil á la vida, no solamente como lo está la conciencia que acompaña al juego ó al placer de un bello color

ó de un bello sonido, sino también de esta otra manera: la cosa contemplada como fuente de placer, no es en absoluto una acción directa ó una afección del sujeto, sino que es una afección secundaria del sujeto, producida por la consideración de actos, de carácteres y de sentimientos conocidos como objetivos y que sólo se le presentan como representación.'' (1)

Todas las sensaciones revisten, probablemente, el carácter estético cuando las causas físicas, de que dimanan, son de tal naturaleza que mueven el aparato sensorial con la mayor eficacia y con el menor número de obstáculos posibles. — La fuente primitiva del placer estético es una combinación de la mayor actividad de las facultades con el menor número de compensaciones negativas originadas por el exceso de ejercicio. — Así, pues, el más elevado de los sentimientos estéticos será el que resulte del ejercicio completo, pero no excesivo, de la facultad emocional más compleja. — Ni en el placer de la sensación estética, ni en el de la percepción calológica, ni en el de la emoción que produce la belleza, debe haber nada de lo doloroso que acompaña siempre á las actividades excesivas. — Tampoco debe mezclarse, como ya hemos dicho, ninguna idea egoísta ó utilitaria al placer de lo hermoso, siendo la concepción de lo hermoso distinta de la concepción de lo bueno, desde que aquélla se relaciona no con los fines á realizar, sino con las actividades que entran en ejercicio para la conquista de aquellos fines. — La conciencia estética se detiene en el objeto ó en el acto, abstrayéndose de toda ventaja ulterior, perteneciendo los sentimientos que abarca á esa cate-

(1) Spencer: Principes de Psychologie, tomo II, pág. 669.

goría de sentimientos que empieza en las actividades del juego y concluye en las emociones calológicas.

Finalmente podemos decir:

1.º Las emociones y los sentimientos estéticos no se diferencian de los demás ni por su origen ni por su naturaleza, no siendo modos determinados de la excitación de nuestras facultades;

2.º Los sentimientos estéticos sólo existen fuera del radio de actividad de los apetitos que nacen de nuestras necesidades instintivas, siendo de advertir que estos apetitos excluyen en absoluto á los sentimientos estéticos, que sólo se ponen de manifiesto cuando nuestras energías no necesitan gastarse en la satisfacción de las necesidades orgánicas;

3.º Un excedente de energía, cada vez mayor, hace que sean cada vez mayores las actividades y los placeres estéticos del medio en que vivimos, siendo de creer que el arte de lo porvenir nos proporcionará emociones más elevadas aún que las que nos proporciona el arte contemporáneo. (1)

5. — De la belleza y sus divisiones. — Hemos dicho que todas las escuelas calológicas reconocen que en lo bello existen un principio activo y un principio ordenador. — La belleza se caracteriza por la armonía con que sus partes tienden á constituir un conjunto sometido á la ley de la regularidad, y se caracteriza también por que siempre se nos presenta como animada por el calor de la vida, siendo una de las condiciones indispensables de la hermosura animar con ese calor ó con las apariencias de ese calor aquello en que reside, como animó Pigmalión con idéntica llama el cuerpo marmóreo de Galatea.

(1) Spencer: Principes de Psychologie, tomo II, páginas 683, 684 y 685.

La belleza es la actividad en el orden, dividiéndose en belleza natural y belleza artística. — La primera, que no es producto del ingenio humano, existiría aunque el arte no hubiera existido y aunque el arte dejara de ser. La segunda comprende todas las concepciones cuyo fin es lo hermoso realizado por el humano esfuerzo.

Dos naturalezas existen que constituyen, por así decirlo, la naturaleza magna, la naturaleza en su plenitud, correspondiendo una de ellas al mundo sensible, al mundo del objeto, y correspondiendo la otra al mundo psicológico, al mundo de los sentimientos y de las ideas. — Esto hace que la belleza pueda dividirse en *belleza física,* que no es sino la que resulta de la forma externa en seres y cosas; *belleza moral,* ó sea, la belleza producida por el cumplimiento de las inspiraciones del deber; y *belleza intelectual,* conociéndose esta última por el placer que nos causa el descubrimiento de la verdad científica.

No vaya á creerse, sin embargo, que siempre son conceptos iguales los conceptos de bondad, verdad y belleza, del mismo modo que no son siempre conceptos iguales lo bello y lo útil. — Muchos filósofos, siguiendo las huellas de la escuela socrática, han comprendido las tres faces de lo absoluto en una sola faz, manifestando que lo verdadero, por el sólo hecho de ser verdadero, era bueno y bello también, presentándonos sólo aparentemente los tres elementos de lo infinito y de lo no creado bajo formas distintas, pero constituyendo en realidad una sola sustancia.

Basta recordar lo que hemos manifestado, al ocuparnos de los sentimientos estéticos, para comprender lo erróneo de estas aseveraciones. — Lo bueno y lo útil tienen un fin práctico, fin independiente de toda idea de hermosura, — en tanto que lo bello no persigue ninguna ventaja ulterior y no tiende á otro fin que al fin de ser hermoso. — Lo

mismo puede decirse de la verdad, que no siempre es belleza. — Decía acertadamente Santo Tomás, que lo verdadero es aquello que nuestro entendimiento alcanza á ver con exactitud, cayendo por lo tanto bajo el dominio absoluto de la razón, de donde se deduce que lo feo es una verdad, desde el instante en que nuestro entendimiento lo domina y conoce. Ahora bien, para los filósofos de que hablamos, la verdad y la belleza son la misma cosa, lo que da por resultado el absurdo de que lo feo es bello. — De igual modo, todas las acciones que tienden al desenvolvimiento físico del individuo son buenas de por sí, sin que esa bondad implique la idea de belleza, bastando esto sólo para probar que no todo lo bueno es bello y que no hay belleza en todo lo útil, por cuanto aquellas acciones de desenvolvimiento tienen por base un fin utilitario, sin que en ellas la hermosura resida. (1) — Ese fin utilitario excluye la idea de la belleza, según la teoría de los sentimientos estéticos preconizada por Heriberto Spencer.

6. — La belleza física. — Si entramos ahora en el examen de la belleza física y recordamos que lo bello es la actividad en el orden, fácilmente deduciremos que hay mayor belleza en el mundo zoológico que en el mundo botánico y en éste que en el mundo mineral. — Que la belleza gana con la actividad, se explica teniendo en cuenta que la condición de ser es vivir, y como el movimiento es la ley de la vida, cuanto más la belleza se aparta de la inercia, que contraría esa ley, mayor y más alta será su hermosura.

Fuera de la vida, los elementos de que la belleza física está formada son, especialmente, el color, la forma y las

(1) Núñez de Arenas: Estética, pág. 17.

proporciones.—De igual suerte que el calor es un resultado de las vibraciones del éter, la luz no es otra cosa que una resultancia de esas mismas vibraciones, ó sea de la ondulación de la materia, imperceptible y tenuísima, que se supone que llena todos los espacios al parecer vacíos, tanto los de la bóveda celeste como los de los poros, que se originan por la no completa adhesión de los átomos de que están compuestas las cosas materiales. — De la mayor ó menor intensidad de aquellas vibraciones lumínicas nace la percepción del color.

Tomás Young, al empezar el siglo diez y nueve, inició la teoría, aceptada hoy por casi todos los hombres de ciencia, de que existen en el aparato visual tres especies de fibras nerviosas, cuya excitación da lugar á tres sensaciones y á tres colores, el rojo, el verde y el violeta. Esos tintes, fuente de tres sensaciones primordiales, nacen del grado de intensidad con que las ondulaciones del éter afectan al órgano de la visión, siendo el rojo producto de las ondulaciones más largas, procediendo el verde de las ondulaciones de intensidad media, debiéndose el violeta á las ondulaciones de intensidad menor, y formándose, con la mezcla ó consorcio de todos los colores del prisma, la no pequeña y necesaria serie de los colores complementarios. — Así la unión del rojo y del violeta produce el púrpura, como la unión del verde y del violeta produce el azul pálido. — Cuando en un compuesto de dos ó más tintes, éstos se apoyan y conciertan sin repugnancia; cuando la intensidad de la vibración no hiere con exceso nuestra pupila, ni llega á ella por demás apagada, el compuesto tiene la belleza del color, que nace especialmente de la armonía y el tono.

De tal modo es así, que la experiencia enseña que una coloración templada y una luz media son convenientes al

arte pictórico, por cuanto un tinte por demás brillante excita con violencia las fibras encontradas por Young en el aparato visual, haciendo sufrir á éste una fatiga dolorosa, que no le permite darse cuenta exacta de aquello que mira. — Si, por el contrario, la luz es más tenue y apagada de lo regular, la pupila necesita dilatarse más de lo regular también, ocasionándose, como en el caso anterior, un cansancio que perjudica y aminora la acción del juicio. — Y otro tanto sucede en lo que toca á la armonía de los colores, no siendo favorable á su percepción la agrupación de los colores primitivos puros, sino que éstos deben unirse por una escala ó reducida serie de colores complementarios. (1) — También contribuyen, y no poco, á la belleza de los colores la mayor ó menor intensidad de la luz que los baña y el juego de las sombras. — Cuando la primera se aviene con el color, como acontece con el amarillo y la claridad solar, y cuando existen en el objeto partes sombrías, que permiten descansar á la vista del cansancio producido por un matiz brillante, gozamos con la contemplación del color observado, aunque su tinte sea vivo en demasía. — Lo bello de los colores consiste, pues, en la armonía de sus alianzas y en la armonía de su viveza con lo intenso de la claridad que los circunda. — Los cuadros, en el terreno artístico, pueden ser hermosos de dos maneras: primero, por las relaciones que los colores guardan entre sí, y segundo, por la distribución de la luz sobre las diversas partes de un lienzo. — El primero de estos modos de belleza caracteriza á la escuela veneciana, predominando el segundo en los cuadros flamencos y holandeses. — Así,

(1) Brucke y Helmholtz, Principes scientifiques des Beaux Arts, págs. 212 y 217.

mientras el Ticiano sobresale por la riqueza del colorido, Rembrandt se impone por los efectos del claroscuro, por el acertadísimo empleo que hace de las sombras. (1)

La forma es otro de los elementos importantes de la belleza física.

En la naturaleza, todo cuerpo divide el espacio en dos partes: la parte que ocupa y aquella en que no está. — Estas dos partes se hallan separadas por una combinación de líneas iguales á la línea matemática definida por Euclides, á la línea dotada sólo de longitud, constituyendo esas líneas la forma del objeto que limitan. — Así, por ejemplo, si se trata de un aro, la línea invisible tomará la forma de una circunferencia. — Casi siempre el límite está formado por una combinación de rectas, ó de rectas y curvas, naciendo de la unión elegante y de las dimensiones no exageradas de estas líneas la belleza de la forma, que depende más de la variedad de las líneas que de lo rectilíneo ú ondulado de los contornos. — No debe deducirse de esto que todas las líneas tienen el mismo valor estético. — El espíritu busca siempre las formas más sencillas, las más comprensibles. — La línea recta es y ha sido la línea arquitectónica por excelencia; pero pronto nos cansa, por la unidad de la vibración que imprime á las fibras del nervio óptico.— En cambio, la línea curva es la base principal de los ornamentos, por la facilidad con que se sigue su dirección. — La línea serpentina es más estética aún que las dos anteriores, reuniendo la variedad de la curva á la unidad de la recta en una agradable combinación. — Después de las líneas, el círculo es la forma que el espíritu acepta con más prontitud. — Hay en el círculo una armonía que com-

(1) Dumont: Théorie scientifique de la sensibilité, pág. 183.

prenden los espíritus más groseros y que está en concordancia con casi todos los fenómenos naturales. — La forma circular se encuentra en los astros, en los horizontes de los mares y de las llanadas, en las líneas del cerebro humano y hasta el átomo cristalino, al entrar en el ciclo de la vida, adquiere la suave curva de un globo en movimiento. — En la arquitectura superior el círculo se muestra, completo ó parcial, en las cúpulas, en los pórticos y en los arcos. — Fuera de la línea recta y del círculo, hay muy pocas figuras que el espíritu sea capaz de definir con rapidez, y que puedan, por lo tanto, proporcionarle goces estéticos de intensión. — Un acto de análisis es ya necesario para comprender las propiedades de la hélice y de la espiral, que nos obligan á asociar á sus curvas la idea de una serie graduada de movimientos, en tanto que la recta y el círculo se nos presentan como un símbolo de inmutabilidad, que está muy lejos de ser inercia y que es de fácil apreciación. Sin embargo, la belleza de la forma está principalmente en la simetría, en el enlace armónico de las líneas que la componen. — Las leyes de la simetría son inseparables de la hermosura. — Existe en nosotros un amor instintivo hacia lo armónico, como existe en nosotros el convencimiento de que á mayor actividad ordenada corresponde una mayor porción de hermosura. (1)

Del mismo modo que el conjunto está separado del espacio por una lineación invisible, las partes también están limitadas y separadas entre sí por líneas matemáticas, de donde se deduce la necesidad de considerar á cada una de estas partes como un todo perfecto, aplicándoles la ley del

(1) Laugel: Los problemas de la naturaleza, págs. 64 y siguientes.

conjunto. — Al unirlas, debe atenderse á su perfecta colocación, de acuerdo con su importancia ó su destino. — En una flor, por ejemplo, el cáliz sostiene á la corola, siendo á su vez sostenido por el tallo. — Debe atenderse también á que reine entre cada parte y las demás, como entre cada parte y el todo, la proporción debida, entendiéndose por proporción lo que atañe á la relación de las dimensiones. — El tacto puede servir, aunque secundariamente, para apreciar la forma; pero ésta, lo mismo que el color, pertenece al sentido de la vista. — En el juicio de la forma intervienen no sólo las excitaciones de la retina, que ya hemos mencionado al hablar de los tintes, sino también ciertos movimientos musculares del ojo. — Cuando las dimensiones de lo observado son excesivas, ó cuando hay carencia de armonía en las líneas que limitan su forma, el órgano de la visión se cansa y padece. — Considerado teóricamente, todo cuadro debería poderse abarcar con una sola mirada, siendo necesario que los límites del lienzo no traspasasen los límites del campo visual, el cual no abarca sino un ángulo horizontal de cien grados y un ángulo vertical más pequeño aún; pero como pocos son los pintores de grandes asuntos á quienes preocupa el respeto de aquellos límites, acontece que, para el juicio de las telas de importancia, casi siempre es preciso dividir el lienzo en una serie de cuadros parciales, lo que perjudica á la unidad del juicio y á la unidad del sentimiento estético. — El no faltar jamás á las condiciones exigidas por el campo visual constituye uno de los mayores atractivos de las pinturas del célebre Ruysdael. [1] — Y lo mismo que decimos de las dimensiones, podemos afirmar de las

(1) Laugel: L'optique et les arts, págs. 105 y 106.

formas. — El estilo barroco, por lo irregular y lo sobrecargado, cansó la vista y extravió el juicio de la centuria décimasexta. — Con la extrañeza de sus combinaciones lineales y con el artificioso manerismo de su ornamentación, el arte barroco aparece, en el ocaso del renacimiento, para torturar y confundir al aparato visual, deslumbrado aún por el esplendor artístico de la época en que Leonardo de Vinci elevaba el imperio del claroscuro á dogma de belleza y en que Miguel Ángel dominaba á las masas con la fuerza avasalladora de su personalidad. — Puede, pues asegurarse que los colores y las formas serán tanto más bellos, cuanto más los movimientos oculares, á que nos obligan, sean apropiados á la naturaleza anatómica del aparato de la visión. (1) — En fin, se consideran como principios de belleza física, el movimiento y el sonido, estando ambos sujetos á la ley del ritmo, que es la igualdad en la duración del tiempo que media entre dos movimientos ó entre dos sonidos, y que es también la repetición proporcional de dos movimientos ó sonidos determinados. — El movimiento debe ser natural y suave, así como el sonido debe ser puro y sonoro, por las mismas razones fisiológicas en que se basa la técnica del color y la proporción.—Siendo las sensaciones de placer productos de la excitación de los nervios de la sensibilidad, nuestras preferencias por ciertas combinaciones de formas, de colores, de movimientos y de sonidos, están lógicamente explicadas por la armonía existente entre esas combinaciones y el funcionamiento de nuestro aparato nervioso. — Toda excitación, por demás atenuada ó excesiva, nos obliga á un esfuerzo y produce el cansancio auditivo ó visual. — Si ese esfuerzo se prolonga,

(1) Serghi: La psychologie physiologique, pág. 382.

el cansancio se convierte en dolor. — Así la concordancia armónica de las vibraciones engendradoras del color y el sonido, la concordancia armónica de las líneas que engendran la forma, y la concordancia armónica de esas vibraciones y de esas líneas con la organización del aparato que debe apreciarlas, explican la causa y regulan la intensidad del placer estético que nos produce la belleza física.

La estética natural no comprende sólo el estudio de la belleza corpórea, sino que comprende también el estudio de la belleza moral é intelectual, siempre que éstas no sean producto de la labor artística. — La belleza moral, que es la que nace del cumplimiento del deber, se basa en el sentimiento de lo justo y ha de ser apreciada por ese mismo sentimiento, de manera que cuanto más conforme esté un acto con las leyes de la ética, más grande será su belleza y más favorable la impresión que ese acto produzca, sucediendo otro tanto con la belleza intelectual y no artística, que es simplemente el resultado de la concordancia entre la verdad y el principio científico que la enuncia. — La belleza, especialmente bajo sus aspectos moral é intelectual, despierta en nosotros un desinteresado placer, siendo la razón la que la juzga y la sanciona. — Del mero hecho de que la belleza se siente, podemos deducir que la belleza se juzga, porque toda sensación es hija de un juicio, de una comparación entre dos sensaciones ó dos ideas. — Para que el frío sea sensacional, es preciso que se conozca la sensación contraria, como para afirmar que una cosa es bella es preciso que no ignoremos que existe la fealdad, no siendo posible que lo sepamos si antes no hemos establecido un juicio, comparando los elementos diferenciales de lo feo y lo hermoso. — El juicio que se establece, á la vista de un objeto bello, entre él y sus congéneres ó él y sus contrarios, es un juicio instantáneo, como lo prueba el hecho

de que nos damos cuenta de la sensación y no del juicio, sin que esto quiera decir que la comparación indicada no haya tenido lugar, pues de no ser así no se hubiera manifestado el sentimiento de lo bello. — Lo feo, sobre todo lo feo moral, provoca en nosotros la antipatía consciente de que habla Ribot. — Empezamos por una intuición de repugnancia, que es á la vez instintiva y afectiva; pero que, poco á poco, se aclara y se completa por una serie de observaciones y de juicios. — El sentimiento de lo bello, como ya hemos dicho, es de una pureza sin mezcla de interés, porque, aunque lo bello y lo útil se presenten unidos en ocasiones, la belleza no necesita de la utilidad para ser belleza. — Ese sentimiento da ocasión á fenómenos físicos y fenómenos morales. — Los primeros radican en que lo bello absorbe por entero nuestra atención, conociéndose ese efecto en la inmovilidad fisionómica y corporal de que va acompañado, así como también en una dilatación cardiaca y una mayor rapidez circulatoria, que son la causa de aquel estado de bienestar que la contemplación de lo bello engendra y produce. — El efecto moral parte de la admiración que lo bello inspira, implicando esa admiración el olvido momentáneo y completo de nosotros mismos, y produciendo una especie de enternecimiento que nos hace mejores, pues toda abstracción en este sentido es una idealidad. [1] — La percepción de la belleza nace de un juicio y da lugar á un sentimiento noble, pudiendo decirse de la belleza artística lo mismo que decimos de la belleza natural.

7. — Carácter educador de lo bello. — Sabemos que el placer que la belleza produce en nuestro espíritu es un

(1) Pictet: Du beau dans la nature, l'art, et la poesie, pág. 97.

placer sin mancha y desinteresado. — La filosofía socrática sólo llamaba verdaderos placeres á los placeres sin ninguna mezcla de pesadumbre.[1] Entre los grandes goces, ninguno iguala, en pureza y en intensidad, al placer estético, á la emoción artística. — Es por la virtud de esa emoción y de ese placer que el arte evangeliza inconcientemente, transformándose en escuela de acciones generosas. — Lèvêque, estudiando el carácter de los verdaderos placeres, dice que el sentimiento de la belleza y el amor de lo verdadero forman un manantial de nobles regocijos. — "Admirar es un exquisito goce, porque en toda hermosura, natural ó artística, existe una altitud tan ordenada como armoniosa, ante la cual nuestro espíritu se engrandece y modela." — Conviene añadir que, para que la belleza produzca en nosotros esa impresión, es preciso que todas las actividades de nuestra voluntad se esfuercen en comprender lo bello, impregnándose de la esencia que anima toda hermosura. — "¿Qué experimentamos después de una representación del Cid ó de Poliuto? — Experimentamos, en primer lugar, un placer delicado, y, en segundo lugar, un deseo de imitación. — Quisiéramos que las circunstancias nos permitiesen igualar, en sacrificios y en abnegaciones, al héroe castellano y al mártir latino." — Es así, como la verdadera hermosura, por el sentimiento que nos inspira, agranda y fortalece nuestro sér, elevándonos hasta las regiones esplendorosas de lo digno y lo austero. — El sentimiento de la belleza, dice Lévêque, es una fecunda disciplina moral.[2]

Entendámonos bien. — La moralidad no es el objeto

(1) Platón: Diálogos, Filebo.

(2) Lévêque: Cours de Philosophie, lección tercera, pág. 43.

del arte. — Los artistas no son misioneros que tratan de convertir infieles. — Los artistas no exploran, con las tijeras del podador, los bosques africanos del mundo psíquico, para extirpar las ramas enfermizas y suprimir las asfixiantes enredaderas, que son como los pulpos del reino vegetal. — El arte moraliza sin pretenderlo, porque siendo la bondad una belleza y siendo la belleza el objeto del arte, éste corre por instinto hacia el bien, como el girasol se vuelve hacia la luz y el imán hacia el polo. — Mézières, en sus elegantes y eruditos estudios acerca de la literatura británica, nos dice con justiciera razón: "Shakespeare no es un profesor de moral: es, antes que todo, un gran poeta y un gran dramaturgo. — Sin embargo, si queremos indicar la característica de su teatro, siempre nos será forzoso reconocer que su teatro es inmensamente moral. — No sólo castiga el crimen, sino que jamás nos lo presenta revestido de un aspecto atrayente. — Sus criminales tienen toda la fealdad del instinto que los domina, preparando sus atentados en monólogos que no nos permiten la menor ilusión acerca de lo torpe de sus sentimientos. — El poeta los exhibe poniendo en sus manos, en sus propias manos, un espejo implacable en el que se refleja su perversidad. — Lleva tan lejos su deseo de separar el vicio de la virtud, que no concede ninguna indulgencia ni aún á las faltas que la musa cómica consideró siempre como veniales y de las que se sirve la musa de la gracia para solazar á la muchedumbre. — Ni la amabilidad de los seductores, ni las mujeres sensibles en demasía, ni los bellacos con riqueza de ingenio, hallan disculpa y clemencia ante el tribunal de su inspiración. — Evita, en fin, con cuidado sumo, pero sin propósito preconcebido, lastimar los principios en que reposa la sociedad inglesa del siglo XVI."

II

Resortes estéticos

1. — La fealdad. — Se denominan resortes estéticos los elementos que, sin ser hermosos, sirven al artista para engendrar ó transmitir el sentimiento de la belleza.

Los resortes estéticos de mayor importancia, por la variedad y por la índole de las combinaciones á que se prestan, son *lo feo* y *lo cómico.*

Si la belleza es la actividad en el orden, claro está que cae bajo la denominación de feo, todo aquello de que estén ausentes el orden ó la vida, siendo admisibles para lo feo las mismas divisiones que hicimos al hablar de la belleza. — La fealdad, en los seres del mundo físico, es relativa, por cuanto todos y cada uno de los seres creados responden en su estructura á la ley de su destino y á los caracteres generales de su tipo, siendo única y verdaderamente feos aquellos en que aparecen perturbados los principios reguladores de la naturaleza. — Lo feo se confunde, sin embargo, con lo que repugna á nuestros sentidos, ocasionándose principalmente este error de que desconociendo nosotros el fin á que tienden ciertas y determinadas partes de un sér, en vez de ver en ellas una perfección, vemos una fealdad, porque estamos acostumbrados á deducir la belleza física del placer que nos causa, cuando es la razón el verdadero árbitro de lo bello. — Así el naturalista vé, muchas veces, en lo que es para nosotros motivo de repugnancia ó desagrado, una bien organizada y superior belleza, nacida de la perfecta armonía existente entre el destino del sér y su estructura. — Las leyes del orden se han cumplido en la

creación estudiada por el naturalista, y ese orden ha sido animado con la llama de la vida, bastando esto solo para que dicha creación sea hermosa, aunque nuestros sentidos no puedan precisar su hermosura. — No queremos decir, con lo que antecede, que en todos los seres exista igual grado de belleza, pues ya hemos visto antes que ésta, físicamente considerada, depende del color, la forma y las proporciones. — Serán, por lo tanto, más bellos los seres naturales en quienes se manifiesten más cumplidas estas condiciones, con absoluta prescindencia de la ley de su destino.

Donde realmente existe la fealdad es en el mundo moral, siempre y cuando se rompa la armonía que en todo trance debe unir el acto al deber, y es uno de los grandes recursos con que el artista cuenta para emocionar el estudio de las perturbaciones que ocasiona esa ruptura en el orden psicológico. — Así la violenta belleza de *Le voleur* de Enrique Bernstein se impone al público y le cautiva, no tanto por la rapidez de los episodios y por la progresión suavemente graduada de cada escena, sino por el conflicto moral encarnado en María Luisa, que joven, bella, amante y temerosa de perder el amor de su esposo, roba y compromete su honestidad para igualar el lujo de las mujeres del medio en que vive. — La escena magistral del segundo acto, la escena nocturna punzante y dramática en que María Luisa confiesa sus hurtos, nos tortura y hechiza por el contraste entre lo inmensamente humano del amor de la esposa y la fealdad de las bajezas con que se mancha, mintiendo y robando bajo el impulso de su ardiente y celoso apasionamiento. — En torno de una fealdad, el robo, se mueven el romántico sacrificio de Fernando, la paternidad dolorosa y severa de Lagardes, la ternura compasiva de

Ricardo Voysin y el desequilibrio moral de María Luisa, formando un melodrama fisiológico que nos emociona y nos obliga á perdonar todos sus desfallecimientos á los personajes de Enrique Bernstein. — Ante el error de María Luisa, que roba para que su esposo la encuentre tan elegante y tan bella como á las otras, concluímos por decir con Ricardo: — "Regarde moi.... ¿Tu sais ce que ça veut dire?.... Je l'aime...."

Lo feo recién con Schlegel adquirió carta de nacionalidad en los dominios de la Estética, habiendo, sin embargo, manifestado ya Lessing, en su *Laoconte*, que debía aceptarse la fealdad como un ingrediente que sirve al arte poético para reforzar las impresiones producidas por el enlace de lo ridículo y lo terrible. — Pero más que Lessing y que el mismo Schlegel, fué Rosenkranz quien abrió verdaderamente á lo feo las esferas del arte, afirmando que así como la enfermedad forma parte de los estudios biológicos, lo feo, que es una fuente inagotable de inspiraciones, debe ser estudiado por la Calología. — Y en efecto, Rosenkranz no se engañaba, pues la fealdad tiene tres objetos principales y de suma importancia, lo que hace que pueda ser considerada como uno de los más valiosos resortes estéticos. (1) Lo feo sirve, en primer lugar, para poner de manifiesto la belleza, como sirve la sombra para poner de manifiesto, por la comparación, la belleza de la luz. — En segundo lugar, la fealdad sirve para exteriorizar vicios y pasiones que, por la repugnancia que inspiran y los desórdenes fisiológicos que ocasionan, apartan de ellos á la voluntad y nos afirman en el culto del bien. — Y en tercer lugar,

(1) González Serrano: Cuestiones contemporáneas, pág. 179.

lo feo sirve para describir la contradicción que existe, no pocas veces, entre la naturaleza física y el espíritu, entre la envoltura y la esencia.[1] — De tal modo es así que, en *La Tempestad* de Shakespeare, *Caliban*, un bruto que se sustenta con raíces y gruñe como un perro y está impulsado por todos los instintos de la delincuencia, sirve especialmente para que resalte la hermosura de Ariel. — Del mismo modo, lo feo se presenta bajo las otras dos formas que le hemos asignado, en *le Tartufe* de Molière y en *Notre Dame de Paris* de Víctor Hugo. — En la primera de estas obras, la hipocresía se hace negativamente amable, en beneficio de la verdadera piedad. — En la segunda de estas obras, *Cuasimodo* consigue que, algunas veces, olvidemos sus defectos físicos, para no recordar sino su apasionado culto por *la Esmeralda* y lo inmenso de su gratitud hacia *Fray Frollo*. — Nos persigue la imagen de su esqueleto, con la cabeza en los homóplatos y la columna vertebral desviada, abrazando al esqueleto de la ejipciaca de ojos renegridos, cuyo collar de cuentas relumbra en el osario de Montfaucon. — El contraste entre la fealdad y la hermosura es un resorte estético que casi nunca falla. — ¿Qué es, como obra de arte, el *Cyrano de Bergerac?* — Un drama romántico de corte español, un drama heroico nacido de la antítesis á que dan lugar la belleza física de *Cristian* y la fealdad fisionómica de *Cyrano*, realzadas por la hermosura intelectual de *Cyrano* y lo pobre de la inteligencia de *Cristian*. — Reunid en uno solo los caracteres físicos ó espirituales de los dos. — *Roxana*, entonces, no tendrá que apasionarse de las

(1) Gioberti: Essai sur le beau, págs. 83 y 84.

cartas del uno y de las gallardías corpóreas del otro. — Hasta en la quinta escena del acto quinto; hasta cuando las hojas otoñales caen, con la gracia de un vuelo, sobre la arena del parque del convento de las Damas de la Cruz; hasta cuando *Roxana* comprende que las frases, conque *Cristian* la enamoraba, le fueron dichas y le fueron escritas por el secreto culto de *Cyrano*, la misma confesión de éste es una poética y apasionada contradicción. — El moribundo quiere decir que no y dice que sí en este verso delicadísimo:

— *¡Non, non, mon cher amour, je ne vous aimais pas!*

Resulta de todo lo que antecede que, á pesar de que lo feo y lo repulsivo se usan habitualmente en el arte como símbolos de lo malo, la fealdad no siempre es antiestética é inmoral en sí misma, pues, como acabamos de ver, puede á veces ser ocasionada por algún incidente pasajero ó por algún capricho de la naturaleza. que, imitando á Homero, dormita en ocasiones en el acto de crear. — Corresponde, pues, al buen sentido del artista saber usar el arma de lo feo, transformando la fealdad física hasta idealizarla, ó presentando la hibridez moral de modo que produzca una emoción aleccionadora. — Zola lo ha conseguido en su *Assommoir* y en *Therése Raquin;* pero el mejor maestro en este sentido es Shakespeare, el inmortal creador del *Macbeth.* — Macbeth es un maniático. — Desde que las brujas le predijeron que sería rey, sueña con puñales enrojecidos. — Quiere limpiar de obstáculos el camino de su ambición. —Al asesinar á Duncan, asesina el sueño. — Macbeth no dormirá más. — Para asegurar el fruto de su crimen, hace matar á Banquo. — Y tiene visiones de epiléptico;

su boca se crispa como la boca de los poseídos. — Sus víctimas le persiguen; los cadáveres de sus víctimas se sientan en su mesa y beben en su copa. — Al blandir el cetro, se divorció de la felicidad. — Y dice, con hastío, á la llama de su existencia: — "¡Apágate, apágate, luz efímera!"

2. — Lo cómico. — Lo cómico es también un resorte estético eficacísimo. — Muchos son los autores que se han detenido en su estudio, siendo lo cómico, para Platón, impropio del arte é inadecuado á la naturaleza, mientras, para Aristóteles, lo cómico es un defecto que no causa dolor alguno. — Para Cicerón, lo cómico es el orden infringido, sin que esa infracción merezca acre censura, mientras para Kant lo cómico es una esperanza reducida á la nada y para Mendelsson es el contraste entre las perfecciones é imperfecciones de un sér. — Para Krug, lo cómico es lo sorprendente de lo defectuoso, mientras para Vischer, lo cómico es el momento de lo bello en que éste se invierte y se niega á sí mismo. — Para Hobbes lo cómico es una consecuencia legítima del orgullo, y para Richter, el contraste entre los actos de una persona y la intención que le atribuímos, mientras, para Fitcher, lo cómico es una apariencia contraria á lo bello, representando un ideal invertido, y para Jungmann es una falta, percibida súbita é inesperadamente, que va contra las leyes de la razón especulativa y de la razón práctica. — Para Sulzer, lo cómico es una desproporción entre la idea y el hecho, mientras para Hegel, Teising, Flogel y Batteux lo cómico es un contraste entre el esfuerzo y su punto de mira. — Dumont, menos abstracto y más cercano á nosotros, dice que lo cómico es la percepción simultánea, en un mismo objeto,

de dos relaciones contradictorias. — Todas estas fórmulas son tan obscuras como incompletas, demostrando el análisis experimental que las teorías acerca de lo cómico no han conseguido solucionar ese interesante problema estético. — Si, prescindiendo de estas vagas definiciones, entramos en el examen de lo cómico, vemos que en realidad éste nace de una abierta desproporción entre lo que se desea y lo que sucede, entre el esfuerzo y el fin, entre lo apetecido y los acontecimientos que se oponen á ello. — De otro modo, lo cómico resulta de la contradicción entre los actos de un individuo y el ideal que éste acaricia, contradicción que lleva á un resultado inverso del que se ambicionaba y que es cómica siempre, aunque tan sólo exista en apariencia, por ser uno de los elementos discordante, el ideal ó el acto, de tanta insignificancia que no puede ocasionar verdadera lucha, debiendo, además, el sujeto de esta lucha aparente desconocer por entero la existencia de la contradicción entre el esfuerzo y el objetivo. (1)

Con esto basta para comprender que á la idea de lo cómico va unida necesariamente la idea del movimiento, esto es, de la vida. — Como ha dicho Schopenhaüer, lo cómico supone un conflicto en el mundo vulgar, conflicto que, á nuestro entender, se origina en todos los casos: 1.° del intento de producir algo magno con medios mínimos; 2.° del empleo de medios gigantescos para alcanzar un resultado mezquino; 3.° del contraste entre la estructura física de un sér y aquello que ambiciona apasionadamente; 4.° de la antítesis entre los méritos del que codicia y aquello que, por vanidad loca ó igno-

(1) F. Giner: Literatura y arte, págs. 40 y 41.

rancia suma, pretende conquistar; y 5.º de la diferencia existente entre las cualidades de un sér y aquellas que, inconsciente y aun conscientemente, se atribuye ó se le suponen. — Natural es que, como lo cómico se presenta de un modo inesperado, su efecto aumente ó disminuya según el instante en que aparece, pues no siempre es oportuno ni siempre es lícito. — Cuando lo cómico se deja ver bajo el aspecto de burla hacia algo respetable ó consagrado por la ley moral, ó cuando surge con la rapidez precisa para destruir el efecto de una impresión educadora, el arte debe rechazar ese elemento como contrario á su dignidad y al interés común. — Sólo los tontos se ríen fuera de tiempo. — De igual modo cuando lo cómico, bajo cualquiera de sus aspectos, sirve á la envidia ó á la venganza del que lo emplea, debe ser rechazado como resorte artístico, siendo preciso, por otra parte, que lo cómico no traspase jamás los límites que le asigna la estética, porque, excediéndose de sus límites naturales ó no llegando á ellos, puede dar lugar á una sublimidad extemporánea ó á una grosera chocarrería. — Lo cómico es accidental. — La misma persona y la misma acción parecen cómicas en un instante y en otro instante dejan de serlo. — Así, por ejemplo, una madre que, teniendo un hijo que no es hermoso, habla á todas horas de su hermosura, se presta al ridículo; pero si el hijo muere y el dolor de la madre se angustia al recordar lo que juzgó belleza, lo que antes era cómico adquiere un carácter altamente dramático. — *Cuasimodo* es grotesco, cuando le lleva en triunfo la multitud; pero *Cuasimodo* adquiere un tinte trágico que lo engrandece cuando despeña á *Frollo* desde lo alto de las torres de *Nuestra Señora*.

Lo cómico puede ser natural y artístico, diferencián-

dose lo cómico natural de lo cómico artístico en que éste es intencional, en tanto que el primero es contrario á la voluntad de su sujeto. — Lo cómico artístico puede limitarse á la reproducción de lo cómico natural, idealizándolo ó abultándolo, y puede también ser la resultancia de un desorden introducido allí donde no lo había, dando lugar lo cómico, cuando sólo es ridículo, al fenómeno de la risa, y dando lugar á un movimiento de repulsión, cuando está compuesto por lo ridículo, lo feo y lo malo. [1] — La misma risa prueba, fisiológicamente considerada, que lo cómico nace de una antítesis, un contraste ó una discordancia. — Según Spencer, si estando el espíritu fuertemente excitado por sentimientos agradables, se siente de pronto atraído por un pequeño acontecimiento inesperado, la tensión nerviosa, que era ya muy grande, sufre un aumento y pasa á excesiva. — Entonces, la necesidad de descargarse de este exceso, ocasiona un flujo que se precipita por los nervios motores y hace que los músculos entren en acción, provocando el conjunto de actos semiconvulsivos que apellidamos *risa*. [2] — Los efectos de lo cómico pueden dividirse en: 1.° placer intelectual, y 2.° placer justiciero. — El primero se produce por cuanto, en presencia de lo cómico, la inteligencia entra en movimiento, procurando sorprender y unir los caracteres de lo ridículo, sacar deducciones, relacionar éstas y darse cuenta exacta del fenómeno que la pone en actividad. — Este movimiento de la inteligencia se verifica naturalmente, sin cansancio ni esfuerzo, porque lo verdaderamente cómico

(1) Revilla: Obras, págs. 196 y siguientes.

(2) Darwin: L' Expressión des emotions, pág. 216 y Spencer: Physiologie du rire, pág. 114.

excita y no abruma nuestras facultades de comprensión. — El segundo efecto de lo cómico se produce cuando el ridículo es hijo del contraste entre los méritos ó la estructura del sujeto y el fin á que aspira, naciendo, del resultado opuesto á sus planes, el placer de la justicia, que ve castigadas la vanidad y la petulancia del sujeto de lo cómico. [1] — El placer de lo cómico jamás es puro, porque siempre va acompañado de la idea de la desgracia ajena ó de la ajena imperfección, no pudiendo ser considerado lo cómico como verdadera fuente de belleza, sino como resorte estético de importancia, habiendo en el fondo de la alegría á que lo cómico da lugar, si se mira bien, un poco de tristeza. — Lo cómico es, pues, una desproporción entre el esfuerzo y el resultado, que se manifiesta de golpe y claramente á nuestros ojos, pero que no es conocida por su sujeto, produciendo aquella desproporción y esta ignorancia el fenómeno, á la vez anímico y fisiológico, que apellidamos risa.

Nuestro espíritu está enlazado á las acciones y á las cosas terrestres por la cadena de las simpatías y de las repugnancias. — Hay, sin embargo, acciones y cosas que no nos preocupan y que no producen en el espíritu otras actividades que las actividades del puro conocimiento. — Crear esa nulidad nos causa placer y nos sirve de diversión. — Cuando nos sorprende un contraste, que podemos considerar como un absurdo inofensivo y que quiebra la lógica de nuestras presunciones, lo cómico aparece. — Pero lo cómico es nulo como efecto moral, cuando sólo pone en juego nuestras facultades de comprensión, cuando no provoca la actividad de nuestras

(1) L. Phibert: Le Rire, págs. 272 y 340.

repulsiones ó nuestras simpatías. — Nuestra risa es tanto más inocente, cuanto más se asemeja lo cómico á un juego entre el ingenio del que lo crea y la gozosa curiosidad del espectador. — En cambio, cuando lo cómico castiga, con el látigo del ridículo, á lo perverso, la risa deja de ser inocente, convirtiéndose su eco malicioso en una educadora lección. — Despreciamos aquello de que nos reímos. — Tenemos conciencia de que nuestra risa es un latigazo, una fusta que se enrosca al cuerpo de lo culpable. — Entran en la comprensión del ridículo, como es lógico que acontezca, nuestra cultura, nuestro carácter, nuestras costumbres y hasta el estado de nuestro espíritu en el instante en que lo cómico hace su aparición. — El que no conoce una desventura ó carece de sensibilidad para comprenderla, es más accesible á la burla que á la compasión, del mismo modo que aquel que se encuentra tedioso ó sombrío se muestra rebelde al influjo de la comicidad. — Ésta le choca y le irrita; no le divierte ni le distrae. — La muchedumbre, y con ella los niños, más á menudo se ríen que se compadecen de toda deformidad corpórea, como también de las deformidades del espíritu y de los hábitos. — Los idiotas y los contrahechos pasaban por cómicos en los tiempos rudos, del mismo modo que eran ocasión de risa, en las épocas medioevales, los dementes y los locos temibles. — Toda desviación á una regla de carácter general, todo lo desmesurado y excéntrico, nos regocija, cuando es inofensivo y cuando nos sorprende como una salida de tono. — La caricatura no es sino la exageración de lo característico. — Son cómicos, en fin, el burlador que cae envuelto en sus propias burlas, el astuto aprisionado en sus propias redes, y hasta la maldad cuando beneficia á los que persigue. — Lo terrible mismo puede

parecer cómico, en virtud de las circunstancias que lo rodean. — El vulgo se ríe del león que salta rugiendo entre las rejas, olvidando lo que serían sus garras y sus dientes fuera del encierro. (1)

Lo cómico se divide en alto, medio y bajo. — El primero es el libre producto de la fantasía artística, el segundo es el calcado en el molde de lo habitual, y el tercero es el que nos suministran las formas más inferiores de la vida vulgar. — En los tres casos, lo cómico nos libra de la opresión de las cosas exteriores, haciendo que lo feo, lo censurable y hasta lo espantoso nos sirvan de juego y provoquen la risa. — Pero si es buena la risa de lo cómico cuando es inofensiva ó moralizadora, es peligrosísimo conceder á lo cómico el derecho de ridiculizar obstinadamente lo bueno y lo bello. — En este caso, lo cómico rebaja el nivel moral de las sociedades, envolviéndolas en una atmósfera de escepticismo y de desdén hacia todo lo superior. — Cuando rebaja á las virtudes hasta el nivel de su vulgaridad, lo cómico corrompe, siendo el enemigo más peligroso que tienen la verdadera grandeza y la verdadera cultura de las patrias. — Lo cómico, en este caso, se parece á Falstaff. — Como Falstaff, no desea sino reir y divertirse; pero lo hace embriagándose y embriagándonos con las heces del vino de la calumnia, de la envidia y de la desesperanza.

3. — La tristeza y el amor de lo bello. — Estudiados sucintamente lo feo y lo cómico, detengámonos un instante sobre el resorte estético por excelencia. — La

(1) Lemcke: Estética, págs. 149, 151 y 155.

tristeza, en el arte, es la más inspiradora de todas las musas. — El arte que sufre es Hércules aprisionado ya en la túnica emponzoñada de Dejanina. — "La tristeza, dice Lorjó Tavares, es la esencia del pensamiento, pero sólo en los grandes espíritus, como la amargura es la esencia de las aguas, pero sólo en el inmenso océano." — ¿Por qué estas distinciones? — Porque el dolor de las almas vulgares es un dolor emparedado en la pequeñez de su personalidad. — El dolor genial, como vuela mucho más alto, abarca un horizonte mucho más extenso. — El dolor genial suele ser la síntesis de todas las angustias de su tiempo y su raza, lo mismo en la poesía que en la novela y en la novela que en la oratoria. — Así Byron no es sólo lo que dice la crítica acerada de Demogeot. — Es verdad que es siempre su propio sufrimiento el que nos presenta bajo las facciones de Child Harold, del Corsario, de Lara y de Manfredo. — Es verdad que eternamente gira sobre sí mismo y eternamente se nutre con su propia sustancia; pero no es menos cierto que su musa llora la duda incurable y el tedio de la vida que torturaban á la generación á que perteneció el que quiso morir, con un yambo en la boca y una espada en la diestra, cerca del Partenón y escuchando los ritmos del mar Tirreno!

¿Acaso Dante, el florentino de frente pensativa y de traje talar, no canta, cuando canta el dolor de su época, sus propios dolores? — Suprimid las batallas entre Güelfos y Gibelinos; haced que Carlos de Valois no penetre en la noble ciudad de Florencia; lograd que el saqueo no grite entre los muros de la casa del Dante; conseguid que el Dante no conozca el amargo sabor del pan del exilio; no lo llevéis, arrastrando el hato de su pesadumbre, desde los campos de la latina Mantua hasta

las calles de la inmortal Verona, y habréis suprimido la llama, el acicate, la razón de su genio, suprimiendo toda la *Divina Comedia!*

Es verdad que no siempre el artista se inspira en su propio martirio; pero en ese caso, las ajenas angustias son las que vivifican sus producciones, acendrando y ennobleciendo su inspiración. — La tristeza es la fuerza motriz del arte supremo. — El arte corre, como abeja inmortal, de alma lacerada en alma lacerada, y extrayendo de cada corola negra, de cada flor de sombra, una gota de llanto, hace con esas gotas, que manipula el químico del numen, las mieles del panal de la hermosura. — Ved á O'Connell que, según Cormenin, tan pronto se remonta hasta la epopeya como desciende hasta la trivialidad. ¡Es grande porque siente, como dolores propios, todos los dolores del pueblo irlandés, y es grande porque ha hecho, con su alma de orador, un abrigo para las desnudeces de la vieja Erin!

El arte venidero será infinitamente triste; pero será también infinitamente apiadado. — El arte venidero tendrá siempre en los labios ritmos como los ritmos del sermón de la Montaña. — ¡El arte venidero, extendiendo sus alas purificadoras sobre todos los abandonos y todos los derrumbes, llorará, como Fantina, sobre Coseta; como Juan Valjean, sobre Fantina, y como Coseta, sobre Juan Valjean!

No es preciso, para emocionar, que la tristeza artística se manifieste con claridades de luz meridiana. — Basta, á veces, un lampo de melancolía para que se depure y hermosee la labor estética. — En el cuadro final de *Las Flores* de los hermanos Quinteros, en aquella noche estrellada y serena de una huerta andaluza, basta, para despertar en el espíritu la impresión que esperamos, la

voz lenta y cansada de un viejo triste, que le dice al guardián de las verdes macetas y los rojos capullos: — "Y ahora, ¡á rondar, Palomo!" — En la última escena del cuarto acto de *La Princesa Bebé* de Benavente, la hermosura reside y la impresión nace de la melancolía poética, vaga, sutil como un perfume, con que *Elena* siente y nos hace sentir la fragilidad de todos nuestros sueños, lo quebradizo de toda nuestra existencia, lo poco duradero de todas nuestras venturas, sin que por eso nuestras almas dejen de querer comprenderlo todo, amarlo todo y vivir con la vida de todo.

Pero para llegar á convertir en resortes estéticos lo feo, lo cómico y lo triste, es preciso que el artista sienta profundamente el amor de lo hermoso. — El verdadero artista es un apasionado. — Milá y Fontanals dice que el arte consiste en descubrir lo ideal en el seno de lo real. — El arte, pues, trabaja en la absorción y el acrisolamiento de las bellezas reales. — Es obra artística depurar la realidad, á fin de que resalten y se hagan visibles los elementos de belleza que lo real contiene y esconde. — El arte es algo más que la imitación de la naturaleza. — El arte es el alambique que la descompone, para separar el oro del barro. — El arte es el filtro en que se depura la ola de lo real, para apagar, después de purificada, nuestra sed infinita de ensueños. — El arte es como una pirámide de cristal, en los filos de cuyas aristas se quiebran, para hacerse visibles, los colores más tenues del sol de lo bello. — El arte no es la copia, sino la interpretación de la realidad; pero es una interpretación que idealiza lo interpretado, puliéndolo con la lima de la santa pasión de lo hermoso. — Es necesario que lo que interpretamos nos inspire amor, porque el deseo descubre y ennoblece la íntima hermosura

de lo apetecido. — En los seres amados y en las cosas queridas hay mundos vírgenes, continentes de cielos tropicales y florestas balsámicas, cuyo descubrimiento y cuya exploración pertenecen á sus amadores. — Sin pasión no hay arte. — En el mundo artístico, sólo el amor procrea. — El amor, el fuerte amor, el divino amor, engendra la belleza, porque la hermosura no podría nacer sin el deseo que la realiza, como las rosas no podrían nacer sin la luz solar. — La belleza, la inmortal prometida del genio, desata únicamente su vestidura en las noches iluminadas por el amor. — Por eso Andrés Chenier ha podido decir:

L'art ne fait que des vers; le cœur seul est poëte.

4. — Lo sublime y la gracia. — Longino, el siriaco ó el ateniense que hablaba de la hermosura con Ammonio y Orígenes, nos legó un pequeño tratado de retórica explicándonos las causas y los efectos de lo sublime. — La paternidad de aquel libro ha sido discutida por Amati y Weiske, atribuyéndola el primero á Dionisio de Halicarnoso y el segundo á Dionisio de Pérgamo. — En cambio Casaubon y Boileau aceptan, sin discutirla y sin amenguarla, la paternidad de Longino. — Es difícil saber quien está en lo justo, pues el velo del anónimo envuelve á los manuscritos depositados en las bibliotecas de Florencia y París. — Lo que es indudable es que aquel pequeño tratado de retórica, escrito en el siglo tercero de la era cristiana y publicado por vez primera en 1554, atravesó victorioso los tiempos, siendo forzoso que se le cite siempre que se habla de la sublimidad. Si el libro es de Longino, hay que reconocer que ninguno ha señalado el origen y los atributos de lo sublime como el filósofo que enseñó los preceptos de la elocuencia,

bajo las claridades de los astros del Ática, al célebre Porfirio.

Longino nos dice que lo bello persuade y lo sublime admira. — En lo sublime, lo admirable domina siempre sobre lo persuasivo, porque la sublimidad, actuando con un ímpetu irresistible, subyuga y encadena las voluntades. — Lo sublime, cuando se produce á tiempo, nos avasalla como por arte de hechicería, ostentando de golpe toda la inmensa virtud de su poderío. — En la obra literaria, son fuentes imperecederas de sublimidad el afecto vehemente y el feliz arrojo de las expresiones. — Lo patético, cuando nace del alma y enfiebra la dicción, conduce á lo sublime. — En presencia de lo sublime, nuestro espíritu llega á una especie de encumbrado enajenamiento, llenándose de gozo y satisfacción, como si nuestra alma fuese la creadora del enajenamiento que la levanta. — No siempre lo sublime brilla por su pureza. — Es un astro con manchas. — La lima, que lleva á la perfección, quitaría vehemencia á los afectos y arrojo á las imágenes. — Lo mediocre, como se siente sin alas para subir, evita los descuidos. — El genio peligra por la razón de que vuela muy alto. — Yon de Quios es una elegancia perfectamente pura; pero Sófocles, hasta cuando tropieza, se muestra más genial que el terso Yon de Quios. (1)

Dedúcese de lo que antecede que, cuando la belleza transpone sus límites y graduación, pasa á ser sublime, dependiendo lo sublime físico de lo extraordinario de sus dimensiones ó de la imponente energía de su actividad, (sublime de *espacio* y sublime de *fuerza)*, distin-

(1) Plotino: De lo sublime, págs. 49, 64 y 133.

guiéndose lo sublime de lo bello por el diferente carácter de las impresiones que origina su percepción, pues así como la vista de lo bello despierta en nosotros un placer puro y desinteresado, hay en el sentimiento de lo sublime un poco de asombro y de terror, siendo ejemplos de belleza física una rosa, la hermosura de una mujer, el cielo azul en toda su serenidad, y siendo ejemplos de lo sublime el rayo al herir la cúspide de una montaña, el mar envuelto en sombras y el desierto en su dilatada extensión y su aridez desnuda.

La belleza ilumina, con una luz delicada é igual, toda ó la mayor parte de la labor artística. — Lo sublime no. — Lo sublime destella, como relámpago de vivísima luz, sobre cortos fragmentos de la labor. — La sensación estética padece sacudida por lo sublime, como el árbol sorprendido de pronto por una tempestad. — La misma sensación se deleita en lo bello, como gozan las plantas cuando las acaricia el plácido suspiro del amanecer. — Por otra parte, como bien nos enseña Milá y Fontanals, hay cierta oposición entre la técnica de lo bello y la de lo sublime. — En tanto lo sublime busca, en los objetos, dimensiones extraordinarias y líneas violentas, lo bello busca, en los objetos mismos, tamaños regulares y ordenados dibujos. — En el mundo de las pasiones lo bello puede ser comparado, por la fineza de sus contornos y la armonía de su expresión, á las clásicas esculturas de Praxíteles. — Lo sublime, en cambio, se nos muestra vistiendo la máscara con que encubrían su convulso semblante los intérpretes de la musa de Sófocles.

Los filósofos antiguos no diferenciaron lo bello de lo sublime. — El estudio de éste, bajo su verdadera faz estética, comienza hacia 1732, comienza con Silvain, quien considera lo sublime como nacido directamente de la idea

de lo infinito, dividiéndolo en sublime de *sentimientos* y sublime de *imágenes*. La primera de estas especies se relaciona con los sentimientos psíquicos y la segunda con las cosas reales. — Silvain enseña que un fenómeno ó una acción, para ser sublimes han de estar revestidos de una grandeza extraordinaria, que no puede ser aumentada ni disminuída en un ápice solo. [1] — Kant en el tomo primero de su *Crítica del juicio*, después de afirmar que lo bello y lo sublime agradan por sí mismos, sostiene que ambos suponen un juicio de reflexión, produciéndonos un placer que difiere del deleite que nos producen la virtud y la utilidad. Dice también que lo sublime, al igual de lo bello, "no da ocasión más que á juicios particulares, pero á los que se atribuye un valor universal", aunque no aspiran al conocimiento del objeto, sino á despertar ó transmitir la sensación de lo hermoso ó de lo sublime. — "Las ideas de lo sublime no representan, en la naturaleza, ninguna forma particular, sino que consisten en cierta aplicación más elevada que la fantasía hace de sus representaciones. — El principio de la belleza natural debe buscarse fuera de nosotros; pero el de lo sublime debe buscarse en nosotros mismos, en una disposición de nuestro espíritu que da un carácter sublime á la representación de la naturaleza." [2] — Kant define lo sublime como "aquello en comparación de lo cual toda cosa es pequeña", dividiéndolo en *matemático* y *dinámico*. — Lo sublime es matemático cuando le consideramos como una fuerza

(1) Menéndez y Pelayo: Historia de las ideas estéticas, tomo III, pág. 24.

(2) Kant: Crítica del juicio, tomo I, págs. 119 y 123.

en actividad, y es dinámico cuando, después de su actuación, estudiamos el poder de esa fuerza. — Lo sublime matemático nos conduce á la grandeza absoluta, pudiendo sólo la razón explicarla y comprenderla, en tanto que lo sublime dinámico, reside no en la idea de la magnitud, sino en el sentimiento originado por la contemplación de una fuerza terrible, cuya energía conturba y asombra. — Lo sublime matemático estriba en las dimensiones, mientras lo sublime dinámico nace de las leyes del movimiento de las fuerzas motrices. — "Lo sublime es lo que no alcanzamos á concebir sin revelar una facultad espiritual que excede toda medida de los sentidos." (1)

En lo sublime hay mucho de objetivo, y la diaria contemplación de los espectáculos en que entra la sublimidad, perjudica al sentimiento estético que aquella produce. — Una tempestad en el mar es menos sublime para el marino que para el habitante de las ciudades; el cielo, teñido por la cárdena luz de las auroras boreales, causa apenas impresión en el esquimal, y es motivo de inusitado asombro para las tripulaciones de los buques durante las invernadas polares, pudiendo decirse otro tanto acerca de la diferente sensación que provoca una cordillera, coronada de nieve, sobre el que está habituado á verla á todas horas y sobre el ánimo del viajero que la mira por vez primera, humeando y majestuosa, al despuntar del alba.

El sentimiento de lo sublime es universal é innato, revistiendo, según Diderot, un carácter sublime todo aquello que sobrepuja en mucho nuestras fuerzas ó nues-

(1) Kant: Crítica del juicio, tomo I, págs. 129 y siguientes.

tros medios de conocer. — Para Kant, la admiración que lo sublime inspira va acompañada de cierta tristeza, nacida de la comparación que establecemos entre lo grandioso de lo sublime y lo insuficiente de nuestras facultades, no siendo lo sublime, bien considerado, sino el orden rompiendo los límites de sus dimensiones ó de su actividad. — Blair ha podido decir que lo sublime es la idea de lo infinito puesta en ejercicio, sin que la mayoría de los estéticos modernos encontraran inadmisible su definición.

Krug es el primero de los filósofos alemanes que habla de la existencia de lo *sublime positivo* y de lo *sublime de mala voluntad*, basándose esta división de la sublimidad en las deliberaciones del libre albedrío. — Nussleim, Vischer, Ficker y Sulzer aceptan y siguen la división de Krug. — El hombre, dice éste, tiene dos sendas abiertas ante su paso, por una de las cuales se llega al bien en todo su esplendor, en tanto que la otra conduce al reino tenebroso del mal. — El hombre puede escoger, con plena conciencia de lo que hace, una de las dos sendas, y llegar á su fin, esto es, rayar en la *sublimidad positiva*, si elige la primera, ó dar ocasión á la *sublimidad negativa*, si alcanza los límites de la segunda. — Lo sublime de buena y mala voluntad puede ser natural y artístico. — Son ejemplos de lo sublime natural, bajo su faz ética y no artística, Régulo volviendo á Cartago, y bajo su faz intelectual, Colón encontrando los derroteros del nuevo mundo. — Lo sublime positivo artístico no es otra cosa que lo sublime de buena voluntad concebido y realizado por el humano ingenio, siendo ejemplo de lo sublime positivo *Cimourdain*, en *Quatrevingt-treize* de Víctor Hugo, suicidándose después de haber ordenado y presenciado, en cum-

plimiento de su deber, la ejecución de *Galvain*. — Pueden servir de ejemplos de lo sublime de mala voluntad el *Satanás* de Milton y el *Ricardo III* de Shakespeare. — Lo sublime negativo, que se encuentra ya en la tragedia antigua, existe sólo en la naturaleza moral, pudiendo ser el resultado de una pasión innoble ó mal conducida, que arrastre la voluntad, ofusque la inteligencia y corrompa el sentimiento. — Así son los celos en la *Medea* de Eurípides y la sed de reinar en el *Macbeth* de Shakespeare. — Cuando el personaje artístico, que siente esa pasión, es deforme ó ridículo, lo sublime negativo aumenta; pero el artista debe cuidar mucho en la concepción y realización de tipos de esta índole, pues, á poco que transponga los límites regulares, sus héroes, en vez de causar espanto ó repugnancia, mueven á risa.

No son la sublimidad y la belleza los únicos elementos estéticos. — Hay, en los seres y en las cosas, ciertas cualidades que, si bien no son la belleza misma y mucho menos, la sublimidad, suelen confundirse con la hermosura. — La primera y más alta de estas cualidades, la única merecedora de especial estudio, es la *gracia*, que puede considerarse como una variedad inferior de la belleza. — La gracia interesa tan sólo á la fantasía y á los sentidos, en tanto que lo bello y lo sublime interesan también á la razón, siendo, pues, natural y lógico que el efecto por la gracia producido sea poco duradero y profundo. — La gracia, sin embargo, no es incompatible con la belleza y á veces se presenta unida á la hermosura, aumentando su valor y atractivos, siendo la gracia un don natural é ingénito, que tiene, como principal manifestación en los humanos, á la sonrisa que los hace amables. — El don de la gracia,

por otra parte, es accidental, es decir que puede encontrarse, en determinados momentos, hasta en los seres más terribles y de más poder, cuando están sometidos á la afección ó al deseo de agradar, como sucede con los felinos; pero la gracia reside especialmente en lo pequeño, lo dulce y lo delicado, por ser en sí misma un compuesto de humildad, ternura y delicadeza. — No sólo en los seres puede manifestarse el don de la gracia; los objetos lo poseen también. — El don de la gracia reside lo mismo en el balanceo de una flor que en el manso movimiento del mar al dormirse sobre la playa. (1)

Schiller decía que la gracia era una belleza móvil, ó sea, una belleza que sólo accidentalmente se encuentra en los seres. — Mientras la belleza implica la constante y necesaria conexión del sujeto con la hermosura, la gracia es una facultad que sólo en determinados casos se pone de manifiesto. — Es una luz intermitente, una luz de cocuyo: tan pronto brilla como se apaga. — Por eso Schiller pudo afirmar que "la gracia es la expresión de la belleza espiritual, en un instante anímico dado, por los movimientos del cuerpo." — El concepto de la gracia, según Schopenhaüer, es opuesto al de la belleza, "por ser una objetivación de la voluntad por una pura manifestación en el espacio." — Mendelshon y Lessing la definen diciendo que "la gracia es la belleza del movimiento." — Sin embargo, la gracia no depende de la cantidad de los movimientos, sino de su forma. — Para producirla, no basta moverse. — Las alas de las aves no son graciosas por su rapidez ó su poderío; sino por

(1) Jungman: La belleza y las bellas artes, tomo I, páginas 307 y 312.

el ritmo y la especie del vuelo. — En la elegancia con que se replega, más que en su vivacidad ó en sus dimensiones, está la gracia del cuello del cisne. — En el hombre, la gracia se manifiesta principalmente en el rostro y los brazos; pero reside en la expresión armónica más que en el número de los gestos y de los ademanes. — La gracia de los seres se funda en la concordancia de las actitudes y el juego fisionómico con el fin que se propone el sujeto de éstos, siendo un movimiento anímico que se juzga por la acción corporal que lo manifiesta. — La gracia es, pues, el resultado de una armonía, y su principal atractivo reside en la espontaneidad. [1]

5. — Lo trágico. — En lo trágico intervienen la tristeza y la sublimidad. — Lo trágico es lo que provoca nuestra compasión y nos hace temblar. — En la catástrofe, que nos conmueve y atemoriza, debe existir algo de imponente y significativo. — El convencimiento de que ni las grandes ideas, ni las grandes virtudes, ni los grandes amores son plantas que necesariamente deben florecer, llena el espíritu y enturbia los ojos de la musa trágica. — Cuando Romeo, suspendido en la escala cimbrante del balcón de Julieta, se queja de la alondra que anuncia la llegada del próximo día, la musa sabe ya que aquellos legendarios y ardientes amores despertarán de su éxtasis en las frías obscuridades del panteón de los Capuletos. — La caída trágica, ocasionada por un poder externo ó por una cegadora pasión, por la suerte ó la culpa; la caída trágica, lo mismo cuando se presenta de un modo repentino que cuando es el resultado

(1) Sutter: Philosophie des Beaux Arts, pág. 107.

de un largo combate, imprime á la musa un carácter especialísimo, que le permite predisponernos á lo compasivo y á lo atemorizante. — Cuando el rey Lear divide su diadema en pedazos, la musa sabe ya que le esperan la vesania y la traición, que siembra ingratitudes al sembrar beneficios y al hacer reparto de majestades. — El lenguaje de la musa, hasta cuando chancea, siente el influjo de la catástrofe final, como los ojos de la musa ven, antes de que lo trágico se manifieste, al rey sin corona, al viejo sin cordura, al padre ofendidísimo, llorar las últimas gotas de la hiel de su llanto sobre el pecho amoroso de Cordelia. — Nos conmovemos más, porque mejor comprendemos nuestra pequeñez, cuando las víctimas de lo trágico son inocentes que cuando las víctimas de lo trágico expían un delito. — Efigenia y Edipo nos angustian como no nos angustian Macbeth y Glocester. — Otelo y Desdémona crecen, como objeto de simpatía, á medida que crece su ceguedad y la tortuosa avilantez de Yago. — Como lo trágico se origina siempre de un conflicto entre dos pasiones ó dos deberes, su magnitud y su poder emocional están en relación directa con lo imperioso de los deberes ó lo profundo de las pasiones. — Hamlet es sombrío, huraño, pesimista y tiene en sus miradas vaguedades de loco, porque no puede vengar á su padre sin herir á la mujer que le llevó en su seno. — Su risa es terrible. — Nacido para el bien, el crimen, que descubre y quiere castigar, se le asemeja como un veneno que todo lo emponzoña, desde los ósculos maternales hasta la serenidad de la noche estrellada. — Si la que duerme en un lecho incestuoso, no fuera la misma que meció su cuna; si sólo se tratase de vengar al autor de sus días en un sér extraño, en un adúltero y un usurpador; si su madre hubiese sido

engañada por el criminal, y no fuese un cómplice consciente del delito; si la gravedad del crimen se amenguase, la magnitud del conflicto disminuiría, reduciéndose los límites de lo trágico. — Una madre es siempre algo sublime y bendito, como el sol es sol con manchas ó sin ellas, y el príncipe vacila, se estremece, se afana en castigar y siente que su mano se niega á obedecer. — ¡La duda está en todo, todo está envuelto en sombras, desde el cráneo de Yorick hasta la candidez inefable de Ofelia!

Los conflictos vulgares y los móviles bajos no entran en el cerebro de la musa trágica: es preciso que una gran inocencia gima bajo las garras de la fatalidad; que el error, agrandado por las circunstancias, dé á la catástrofe tintes de justiciera; que la culpa y la suerte se confabulen, convirtiéndose la ceguedad de la segunda en juez y verdugo de las debilidades humanas, para que lo trágico se manifieste, conmoviéndonos y aleccionándonos. (1) — La seriedad de lo trágico es una seriedad amarga, porque se funda en el convencimiento de lo frágil de nuestro sér moral, en la persuasión de que el dolor es la ley de la vida, y en lo insoluble del problema de nuestros destinos. — Sin embargo, cuando el castigo es muy superior á la falta; cuando lo excesivo de la expiación no se armoniza con el carácter liviano de la culpa; cuando la idea de la fatalidad no interviene y explica lo inicuo de la catástrofe, el espíritu se rebela contra lo trágico, irritándose todos nuestros instintos de justicia. — Así acontece con *El médico de su honra* de Calderón. — Aquel esposo que

(1) Lemcke: Estética, págs. 136, 139 y 142.

resuelve, fría y serenamente, para salvar su honor de posibles ultrajes, matar á quien nunca le mancilló, aunque nos conmueve y nos interesa, no nos persuade ni nos apasiona. — Para atenuar lo brutal y lo atroz de ese drama calderoniano, nos es forzoso acudir á la barbarie de la época en que se desarrolla, época de feudalismo y de galantería, de desmanes y de festines, en que los jueces azotan por placer y en que el código de la fuerza es la ley general. — El derrumbe trágico unas veces es un castigo y otras veces es una victoria. — La tristeza atenuada, que nos produce en el primer caso, nos amonesta y nos purifica. — En el segundo caso, vemos en la muerte al hada bienhechora que libra á la inocencia de las iniquidades de la fatalidad. — "Es la victoria por la muerte: el fénix se quema; pero para volver á resucitar, con nuevo brillo, de sus cenizas." (1)

6. — El humorismo. — El humorismo, según los ingleses, consiste en una risa burlona, tomando á los seres y á las cosas como pretexto de amargas alegrías. — Considerado como modalidad retórica, es una independencia del ingenio en la composición literaria. — Protesta contra todas las doctrinas estéticas y contra todas las reglas artísticas, el humorismo no es clasificable dentro de ninguno de los géneros conocidos, porque no es ni clásico, ni romántico, ni naturalista, ni decadente. — El humorista es ante todo un escritor autónomo, que mezcla todas las formas y confunde todos los estilos, poniendo á contribución la fraseología de las turbas más plebeyas y la imponente serenidad en el decir de las musas pa-

(1) Lemcke: Estética, pág. 144.

ganas. — Se sirve, sin norma y con libertad plena, de todos los elementos y de todos los resortes estéticos, utilizando caprichosamente la hermosura y la fealdad, lo cómico y lo trágico, lo gracioso y lo sublime. (1)

De la reacción y cooperación de los dos resortes calológicos de mayor importancia, lo cómico y lo trágico, nace el humorismo, ese matiz irreductible del talento que, estacionado en los límites de lo serio y lo burlesco, pasa de continuo, y casi sin transición, de las veras á las burlas. — El buen humorismo es de una indudable excelencia, porque es un símbolo de fuerza, de libertad, de dominio en las sensaciones y en la observación. — Alegre y serio, vigoroso y suave, entusiasta lo mismo de lo sobrehumano que de lo pequeño, el humorismo es la vida en toda su variedad y en toda su plenitud. — En cambio, el humorismo malo, el humorismo que no sabe soportar serenamente ninguna sensación, delata una gran debilidad nerviosa, siendo propio de los melancólicos y los hipocondríacos. (2)

En su infinita variedad, como dice Lemcke, "el humorismo es el caleidoscopio de las sensaciones, que á cada giro nos muestra una nueva figura." — El humorismo, á la vez que ríe, lleva en la mano la careta de lo trágico. — Su símbolo es, como quería Juan Pablo Richter, una estatua con lágrimas rientes en los ojos. — Con muchas audacias en el estilo y en el pensamiento, el humorismo no sabe gozar sin tristeza ni llorar seriamente. — Es una música callejera impregnada de dulce melancolía, y un himno sacro con acompañamiento de crótalos bailadores. — Pero, como sostiene acertadísi-

(1) González Serrano: Crítica y filosofía, págs. 158 y 161.

(2) Lemcke: Estética, págs. 165 y 167.

mamente Thackeray, el humorismo, hasta cuando dibuja lo ridículo de las cosas ó de los seres, nos inclina hacia la ternura y hacia la compasión, como si fuera el abogado inconsciente de todo lo que sufre. — Bajo sus apariencias de escepticismo, es de una innegable potencialidad moral. — Despide un perfume de simpatía no sólo hacia lo doloroso, sino hacia aquello mismo que nos presenta como imperfecto y malo. [1] — El humorismo conoce que el mal de la vida es la falta de felicidad. — El humorismo sabe, como la princesa *Bebé* de Benavente, que la felicidad no existe en la vida. — En la vida "sólo existen momentos felices". — Por eso, el humorismo no separa jamás la risa de las lágrimas; sus ironías son como flechas en cuya punta colocó la piedad una gota de bálsamo. — Cuando don Quijote vuelve á su aldea, maltrecho y tundido, burlado en sus ideales de desfacer entuertos y vengar agravios, el buen caballero, cuya locura nos hizo reir, nos mueve á respeto y á compasión. — El que retorna, con la lanza oxidada y el jamelgo escuálido, al villorrio en que le esperan el ama y su sobrina haciendo calceta junto á la lumbre, no es el hidalgo que convirtió en castillos los mesones manchegos, no es el héroe de la aventura de los batanes y de los molinos. — ¡La que vuelve, enferma de la melancolía de verse vencida en su noble anhelar, es nuestra sed, nuestra insaciable sed de justicia y de hermosura!

El humorismo, que es una disposición característica de ciertos ingenios, es más frecuente en la raza sajona que en la latina, por ser la primera más dada á la exal-

(1) González Serrano: Crítica y filosofía, pág. 177.

tación de la personalidad. [1] — En la historia del humorismo inglés sobresale la simpática figura de Carlos Dickens. — Éste une, á la vehemencia de su fantasía y á lo muy aguzado de su sensibilidad, aquel excelente humorismo que aplaude y predica la estética de Lemcke. — Así, por ejemplo, si es grande la ironía, es aun más grande la exactitud con que describe el efecto producido por las divisiones políticas en las comarcas rurales. — "Parece que los habitantes de Eatanswill, como los de muchas otras regiones pequeñas, están persuadidos de que tienen una grande, una inmensa importancia en el Estado. — Cada uno de ellos, consciente de su poderosa influencia, se cree obligado á vincularse, en cuerpo y en alma, á uno de los dos grandes partidos que dividen la ciudad en *azules* y *amarillos*. — Ahora bien, los azules no dejan escapar ninguna de las ocasiones que se les presentan para oponerse á los amarillos, y los amarillos aprovechan todas las circunstancias que les permiten contrarrestar la opinión de los azules. — De modo que, cuando los amarillos y los azules se encuentran cara á cara en alguna reunión pública, en la municipalidad, en una feria, en un mercado, son cosas corrientes y naturales las querellas y los insultos. — Es superfluo añadir que todas las cosas se miran como cosas de partido en Eatanswill. — Si los amarillos proponen techar la plaza del mercado, los azules celebran asambleas públicas para pulverizar este proyecto. — Si los azules proponen erigir una nueva fuente ó una nueva estatua en la calle mayor, los amarillos se levantan como un solo hombre contra esta infame mo-

(1) González Serrano: Crítica y filosofía, pág. 163.

ción. — Hay, en la ciudad, tiendas azules y tiendas amarillas, hoteles amarillos y hoteles azules; hay, en la misma iglesia, una nave amarilla y una nave azul.'' (1) — Describe irónicamente unas elecciones, la lucha procaz de dos diarios locales, los discursos de los candidatos y dice después: — ''Durante toda la duración del escrutinio, la ciudad entera parecía agitada por la fiebre del entusiasmo. Las cosas pasaron de la manera más liberal y más deliciosa. — Las bebidas alcohólicas se distinguieron, en todos los despachos, por su módico precio. — Las parihuelas recorrían las calles para mayor comodidad de los electores, incomodados por pequeños desvanecimientos pasajeros, pues, durante la lucha electoral, esta especie de indisposición epidémica se desarrolló entre los votantes con una rapidez singular y alarmadora, viéndoseles con frecuencia extendidos, en un estado de insensibilidad completa, sobre el pavimento de las calles. — El último día aun quedaban algunos electores sin votar. — Eran los reflexivos, los calculadores, los no convencidos por la propaganda de ninguno de los dos bandos, á pesar de las numerosas conferencias que los dos habían celebrado con ellos. — Una hora antes de la clausura del escrutinio, uno de los candidatos, el señor Perker, solicitó el honor de una entrevista privada con aquellos nobles é inteligentes patriotas. — Los argumentos que empleó fueron breves, pero persuasivos. — Los retardatarios corrieron en tropel al escrutinio, y, cuando se retiraron, el contrario del señor Perker, el honorable Samuel Humkey, de Humkey-Hall, ya había salido vencedor de la urna electoral.'' (1) — Si Dickens

(1) Dickens: Aventuras de Mr. Pickwick, tomo I, pág. 166.

(2) Dickens: Aventuras de Mr. Pickwick, tomo I, pág. 184.

sobresale en el humorismo que ridiculiza, más sobresale aún en el humorismo que compadece. — "Twemlow se esquiva y vuelve á su casa. Allí toma una chuleta, que se baña en un plato de caldo de carnero. — Mientras la come, está abatido y se siente triste. — Percibe muy clara en su corazón la huella dejada por la más adorable de las adorables, porque, en otro tiempo, el pobre y pequeño gentleman acarició un ensueño como todos nosotros. — Ella no ha respondido á su llama, lo que Ella hace con mucha frecuencia; pero él cree que Ella es siempre como él la veía entonces, es decir, como Ella no ha sido jamás, y se dice en sí mismo que si Ella no se hubiese casado con otro por interés y se hubiese por amor casado con él, habrían podido ser muy dichosos, lo que está muy lejos de ser verdad. — En fin, él piensa que esta alma sensible, cuya dureza es proverbial, le conserva un recuerdo de ternura, lo que es un grandísimo error. — Hundido en este ensueño, junto á su chimenea cuyas llamas son tristes, con su seca y pequeña frente en sus secas y pequeñas manos, y con su seco y pequeño codo en sus secas y pequeñas rodillas, Twemlow está melancólico." (1) — Me parece inútil añadir que el humorismo de Dickens se vuelve delicado hasta lo indecible cuando sonríe apiadadamente sobre las desventuras y las debilidades que no tienen maldad ni abrigan deseos de represalias. — Su humorismo gasta los colores más suaves y más bellos de su paleta para pintarnos á Fanny Cleaver en *L'ami commun*, y á Tiny Tim en *Contes de Noel*. — Ninguno ha comprendido mejor que Dickens todo el alcance de estas palabras de Thackeray:

(1) Dickens: L'ami commun, tomo I, pág. 115.

"el humorista es un predicador laico." — Oidle contar las angustias de los huérfanos y de los expósitos que las autoridades parroquiales de un condado inglés confiaban á la solicitud de una vieja aldeana, viciosa y rapaz, pero muy ducha en la práctica experimental de la vida. — La señorita Mann, que recibía un pequeño socorro hebdomadario por cada huérfano entregado á su celo, empleaba ese socorro en beneficio propio, sabiendo que una buena alimentación puede perturbar el estómago y alterar la salud de los niños. — "Todo el mundo conoce la historia de aquel filósofo experimental que había imaginado una bella teoría para hacer que un caballo viviera sin comer, y que, aplicándola á la perfección, redujo poco á poco la ración del caballo á una brizna de paja. — Sin ningún género de duda, aquella bestia hubiese llegado á ser ágil y vivaracha como muy pocas, si no hubiese muerto precisamente veinticuatro horas antes de recibir, por la primera vez, una fuerte ración de aire puro. — Por desgracia para la filosofía experimental de la vieja encargada de los niños, este resultado era casi siempre la consecuencia natural de su sistema. — En el mismo momento en que el niño lograba habituarse á vivir con la más pequeña porción de los más detestables alimentos, acontecía, ocho ó nueve veces sobre diez, que el niño cometía la maldad de ponerse enfermo de frío y de hambre, ó de dejarse caer en el fuego por negligencia, ó de asfixiarse por accidente, y entonces el pequeño y desgraciado sér partía para el otro mundo, donde encontraba á los padres que no conoció en éste. — A veces se iniciaba un sumario, más interesante que los de costumbre, con motivo de un niño que se ahogó al rehacer un lecho, ó tuvo la desgracia de zambullirse en el agua hirviente de un

día de colada, aunque este último accidente fuese rarísimo, porque en *la quinta* eran poco comunes los días consagrados á la limpieza. — Entonces el jurado se empecinaba en preguntar cosas embarazantes, y los pobladores de la parroquia tenían la audacia de poner su firma al pie de una reclamación; pero estas impertinencias pronto eran reprimidas por el informe del cirujano y por el testimonio del bedel. — El primero declaraba que había abierto el cadáver, en el que nada había encontrado, lo que era muy posible, y el segundo juraba siempre á favor de las autoridades de la parroquia, demostrando una hermosa abnegación. — Además, la Comisión Administrativa visitaba *el cortijo* periódicamente, teniendo cuidado de que el bedel anunciase, el día antes, la visita fiscalizadora. — Cuando aquellos señores llegaban, veían á los niños limpios y cuidados. — ¿Qué más podía hacerse? — Sin embargo, es de creer que este sistema de educación no era el más á propósito para fortificar á los pequeñuelos.'' (1)

Podemos, pues, decir que el humorismo es un sistema científico-literario, cuyas concepciones están basadas en la contradicción, aparente ó real, entre las cosas y las ideas. — Frívolo y profundo, caprichoso é independiente, agiganta lo pequeño hasta convertir la cabeza de un alfiler en una montaña, y empequeñece lo grande hasta transformar los astros en luciérnagas. — Es, sin embargo, contraproducente, cuando exagera su matiz satírico, cayendo, entonces, en los dominios vulgares de lo cómico. — Los principales maestros humoristas, además de Dickens, son Sterne y Thackeray.

---

(1) Dickens: Olivier Twist, pág. 5.

TERCERA PARTE

ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

I

De la concepción artística

1. — Las ideas y las imágenes. — La erectilidad, producida en el cerebro por la llegada de las incitaciones exteriores, persiste y se prolonga en virtud de lo que los fisiólogos apellidan fosforescencia orgánica. Esta curiosísima propiedad del sistema nervioso se parece á la propiedad observada en las olas de ciertos mares por Quatrefages y Becquerel. — En las células aferentes, que son las que de ordinario transportan los impulsos de los órganos periféricos al sistema nervioso central, es donde el estado de conciencia, llamado sensación, se cambia en impulsos sensitivos [1]. — ¿Cómo? — En virtud de la fosforescencia orgánica de los elementos nerviosos, fosforescencia que permite á estos elementos no sólo persistir, durante algún tiempo, en el estado vibratorio en que los puso la llegada de la sensación, sino que les permite también remozar y reproducir, más tarde, las primeras impresiones que los excitaron. —

(1) Foster: Trattato di Fisiologia, pág. 770.

Gracias á la facultad fosforescente, la primera impresión recibida vibra en nosotros como un eco lejano de lo que fué, desarrollándose incesantemente en forma de manifestaciones motrices rítmicas, que vienen á ser como la estela dejada por la barca del impulso primitivo. — Esas manifestaciones rítmicas son los recuerdos, conscientes unas veces é insconscientes otras. — Esas mismas manifestaciones, esa actividad insistente de los impulsos que han sido yá, difundiéndose en todos los núcleos de células como otros tantos focos de fosforescencia en marcha, constituyen la memoria, "confundiéndose en una sola resultante, que totaliza las actividades particulares de las células del cerebro." (1)—La repetición de las mismas impresiones, la vista continuada de los mismos objetos, la audición de los mismos sonidos, todo eso que se perpetúa ó se reproduce en el cerebro, gracias á la fosforescencia activa de los elementos nerviosos, es la condición indispensable y fundamental de la vida de los recuerdos. — Pero esto no basta. — Existe en el cerebro una región matriz, formada por las regiones posteriores sensitivas de la médula espinal, adonde llegan y donde se reunen todas las sensibilidades parciales del organismo, constituyendo un receptáculo común, al que convergen y en el que se almacenan las impresiones que conmovieron y hacen vibrar á las células sensitivas. — Este receptáculo, esta región, anatómicamente demostrable, recibe, de las células sensoriales periféricas, no sólo la noticia de la llegada de la sensación exterior, sino también las impresiones agradables ó desagradables que la sensación exterior provoca en las fibras sensitivas. — Podemos imaginarnos una estación telegráfica central, á la que envían todas

(1) Luys: El cerebro y sus funciones, págs. 122, 125 y 128.

las estaciones de los distritos, ó sean las células sensoriales periféricas, los partes de lo que ocurre en cada zona, partes detallados y en los que se dice si lo acaecido es fuente de placer ó causa de dolor.—Es la estación central "una esfera de actividad nerviosa en eretismo, siempre viva y sensible, en cuyo seno vibra y se nutre nuestra sensibilidad entera." — Una vez producida una excitación en ese receptáculo común, una vez la nueva recibida produce regocijo ó causa desagrado en la estación central, la nueva se mantiene y sobrevive, con su carácter alegre ó luctuoso, perseverando como un resplandor fosforescente. — De este modo los fenómenos de la actividad psíquica se desarrollan sin tregua ni descanso por las dos propiedades fundamentales de las células nerviosas, la sensibilidad y la fosforescencia orgánica, que prolonga, en las células, las incitaciones vibratorias que las pusieron en movimiento. (1) — Nuestros recuerdos se evocan unos á otros, bastándonos ver un objeto ó nombrar á una persona para que surja, en nuestro espíritu, una serie de ideas relacionadas con esa persona ó con ese objeto, y como no hay recuerdo sin imagen, también, como los recuerdos, se evocan y se encadenan las imágenes. — Eso explica la inspiración, que no es otra cosa que una actividad extraordinaria y lúcida en el encadenamiento de las imágenes y de las ideas. — El placer estético, á su vez, tampoco se diferencia de los otros goces, siendo como éstos un parte jubiloso de las estaciones sensoriales periféricas á la estación central. — El goce artístico, como dice Nietzsche, sólo se distingue de los demás "por un gusto en extremo refinado y un sentido agudo del matiz." (2) — No se necesita, por lo tanto, de la filo-

(1) Luys: El cerebro y sus funciones, págs. 132 y 134.

(2) Nietzsche: El viajero y su sombra, pág. 23.

sofía transcendental, de las esencias platónicas y de lo absoluto de la escuela hegeliana, para comprender acabadamente el origen de la inspiración artística y del deleite estético.

Nuestra región sensitiva se afecta en una audición de ópera y á la vista de un espectáculo teatral. — En el mismo instante, por el proceso que hemos descrito, se ponen en juego las propiedades esenciales de la región matriz, se despierta la sensibilidad, y la impresión exterior, por la fosforescente actividad de los elementos nerviosos, se convierte en recuerdo durable. — Una nueva impresión, aun siendo distinta de la primera, puede hacer que los recuerdos se asocien de un modo automático, pues, como ya hemos dicho, los elementos nerviosos poseen la virtud de revivir y de remozar todas sus impresiones. — "Cuando la actividad automática de los elementos cerebrales ha sido muy fuertemente sobreexcitada, puede revelarse en determinadas circunstancias bajo muy intensas modalidades y con colores muy vivos, que le imprimen una dirección propia, no pudiendo decirse que ésta sea de delirio, puesto que la personalidad consciente asiste todavía como espectadora involuntaria á su evolución mórbida." (1) — Este último aspecto de la actividad automática nerviosa, próxima á la vesania y consciente aún, explica la rareza y la anormalidad de ciertas concepciones estéticas y de ciertos temperamentos artísticos. — Así Edgardo Allan Poé permanece solitario y único en el cuadro de la literatura norteamericana. — Ya se le considere como poeta ó como novelista, siempre será forzoso estudiarlo aparte y de especial manera, porque no puede ser clasificado ni entre los poe-

(1) Luys: El cerebro y sus funciones, pág. 166.

tas y romanceros del período que ilustran Bryant y Drake, Cooper y Sedgwick, ni entre los poetas y noveladores del período á que pertenecen Longfellow y Holmes, Hawthorne y Lowell. — Tan personal en sus obras como desordenado en su vida, es un poeta originalísimo por el metro y el ritmo, no menos notables que la intensidad con que sensibiliza lo que canta su musa. — Otro tanto sucede con sus cuentos, todos breves y singulares, en los que, enamorado del sentido alegórico, derrocha sin descanso las ideas simbólicas y las imágenes fantásticas. — Ninguno tuvo los colores sombríos de su imaginación, delirante á veces y que llegó á decir que "la belleza es lo que incita al lloro y que, siendo la muerte el asunto más melancólico en el sentir universal, la muerte es el asunto por excelencia, desde que la melancolía es el más legítimo de los tonos poéticos." (1)

2. — Evocación de las imágenes. — Se explica, pues, el arte en general, 1.° teniendo en cuenta que el cerebro es el receptáculo de las excitaciones tristes ó alegres, consoladoras ó aterrorizantes, que le trasmiten las células sensibles; — 2.° que esas impresiones no sólo perduran en forma de recuerdos, sino que son siempre capaces de reaparecer con toda su primitiva intensidad; — y 3.° que el hombre tiene el poder de reproducir, por medio de imágenes, los sentimientos y las ideas que las excitaciones del mundo exterior provocan en su espíritu.

La sensibilidad íntima, la constante ebullición de las visiones mentales, está sostenida por el influjo que ejerce la inteligencia en los procesos evolutivos de la sensibilidad

(1) Lewis Patteo: Literatura de los Estados Unidos, pág. 170.

interior. — Esa sensibilidad sería una fuerza bruta si la inteligencia, por medio del discernimiento, no la esclareciese y no la guiase, coordinando los recuerdos y clasificando las emociones, como ordena las imágenes en la labor poética y coordina los signos en la obra musical.

¿De qué servirían las imágenes sin el poder regulador de la inteligencia? — Sin ese poder, nuestra sensibilidad íntima sería una fuerza tan inerte y difusa como desordenada. — Sin ese poder, la evocación de las imágenes no nos serviría ni para la experiencia ni para la creación. — Gracias á ese poder, la creación artística y la experiencia de la vida diaria encuentran un poderoso auxiliar en los recuerdos que cruzan por nuestro espíritu como los astros por el cielo de la noche.

Cuando una sensación da lugar á una serie de hechos mentales, adquirimos un recuerdo que se conserva, por algún tiempo, con cierta intensidad y que se va apagando, sin desaparecer, como se descolora una fotografía antigua. — Si se verifica una sensación parecida á la sensación inicial del recuerdo, volvemos á pasar por toda la serie de hechos mentales á que el recuerdo debe su sér. — La evocación del recuerdo es el producto de las percepciones ligadas entre sí, siendo un acto intelectual é imaginativo. — "Las asociaciones, los fenómenos de evocación que constituyen la dinámica mental, están formadas por la junción de un gran número de variables. Si oigo pronunciar la palabra *hoja*, el término mental evocado concernirá, (según escriba ó mire los árboles, según haya conversado antes de libros ó de bosques), al papel ó al órgano vegetal. — Las circunstancias exteriores actuales ó los acontecimientos recientes ejercen su influencia sobre las evocaciones particulares, porque todas las cadenas adquiridas, en las que los términos particulares estén simultáneamente

comprendidos, se combinan en un juego de fuerzas que obrarán siguiendo una resultante cuya dirección es muchas veces difícil de prever.'' [1]

El espíritu humano nada crea de por sí; pero como el resurgimiento de las imágenes pasadas y la adquisición de imágenes nuevas dan lugar á un juego ilimitado de asociaciones, el pensamiento es susceptible de una prodigiosa diversidad de imágenes. — A menudo surge bruscamente en nosotros una imagen, cuya aparición espontánea parece desligada del curso de nuestro pensamiento; pero esa imagen es hija de una emoción antigua de igual naturaleza que la emoción que experimentamos en el momento en que la imagen reaparece. — ''Los sentimientos intelectuales son también estados que pueden, por sus asociaciones complejas, servir para evocar imágenes ó ideas, cuya aparición nos parece espontánea é inexplicable.'' [2] — El recuerdo es más eficaz cuanto más fácil es su evocación. — Un recuerdo conservado es inutilizable, ó prácticamente inexistente, si no aparece en el momento oportuno. — La imaginación artística sólo supera á las otras por la rapidez y por la oportunidad con que evoca y combina los recuerdos y las ideas. — La memoria imaginativa es más perfecta cuanto más individualiza las imágenes y cuanto más multiplica las cadenas que reunen á los recuerdos en una trama continua. — Asociar todas las emociones y todas las ideas vividas, pero asociarlas bien y con oportunidad, es la labor constante y el afanoso empeño de la memoria imaginativa.

Entreabiertas así las milagrosas gasas con que las es-

(1) Piéron: L'évolution de la mémoire, pág. 284.

(2) Piéron: L'évolution de la mémoire, pág. 286.

cuelas antiguas cubrieron al arte y embozaron al numen, extremos de lleno en el estudio de la estética contemporánea.

3. — La imaginación artística. — La estética artística es la que estudia las facultades con que el hombre cuenta para producir nuevas hermosuras, y las reglas generales á que debe someterse al realizarlas.

La estética artística se divide en dos partes: trata la primera de la concepción de las obras y trata la segunda de la realización de las mismas, siendo el objeto de las obras artísticas la belleza realizada por el hombre. (1)

El artista está caracterizado por la imaginación, que no es una facultad creadora como algunos sostienen, sino simplemente una facultad intelectual que transforma las sensaciones en imágenes, que combina las imágenes, y que nos ofrece cuadros y escenas, seres y objetos que, si son diferentes de aquellos que hemos conocido en el curso de la vida práctica, guardan, por su conjunto ó por sus elementos, no poca similitud con los seres y los objetos, con los cuadros y las escenas de la vida real. — Se explica, teniendo en cuenta lo que antecede, que Bain llamase *asociación constructiva* á la facultad de imaginar. (2)

Cuando hemos experimentado una sensación de cierta intensidad y cierta persistencia, podemos, cerrando los ojos, representarnos mentalmente aquello que fué la fuente y el motivo de la sensación sufrida. — Si vemos ejecutar el *Macbeth* de Shakespeare, nos hiere con fuerza la escena magistral en que *lady Macbeth*, en un momento de sonambu-

(1) Milá y Fontanals: Principios de literatura, pág. 94.

(2) Ribot: La psicología inglesa, tomo II, pág. 107.

lismo, lucha por borrar la mancha de sangre que cree percibir en sus manos. — Según sea el alcance de nuestra facultad imaginativa, mucho después de concluída la ejecución del drama shakesperiano, podemos reproducir aquella escena en todos ó en algunos de sus detalles. — Del mismo modo, si asistimos á una representación del *Guillermo Tell* de Schiller, nos impresiona profundamente la escena del acto tercero en que *Gessler* ordena que *Guillermo Tell* pruebe sus destrezas de arquero, atravesando de un flechazo la manzana colocada sobre los cabellos de *Walther*. — Si es mucha nuestra imaginación, podremos fácilmente, algún tiempo después, reproducir con exactitud, en nuestro interior, la escena presenciada, resucitando las emociones que nos produjeron la orden del tirano, las angustias del padre, el silbar de la flecha y la orgullosa alegría del niño, cuando le dice al arquero inmortal enseñándole la manzana que el dardo atravesó: — "Yo sabía bien que no le harías daño á tu hijo."

La sensación es, pues, el resultado de una excitación de nuestros órganos sensoriales producida por los objetos exteriores, siendo la imagen una copia, más ó menos fiel, de la sensación. (1)

Se necesita una excitación, interna ó externa, para que la sensación se produzca, es decir, que no hay sensación posible sin un cambio en el sistema nervioso. — La excitación externa puede ser de carácter mecánico, como las auditivas, ó de carácter químico, como las del olfato y las de la visión, del mismo modo que las excitaciones internas pueden ser periféricas ó centrales, según se verifiquen en los órganos del cuerpo ó según sean una sensación repro-

(1) Paulhan: La physiologie de l'esprit, págs. 42 y 46.

ducida por la memoria. — Las sensaciones percibidas y las reproducidas no difieren ni por el origen ni por la esencia, puesto que las últimas son tan sólo el reflejo de una sensación percibida con anterioridad.

La sensación que parece simple y resistente á todo análisis, está compuesta de sensaciones elementales, como lo comprueban el estudio de los fenómenos auditivos y el estudio de los fenómenos de la luz, estos últimos en sus relaciones con el color. — En un trozo musical, por ejemplo, á cada sonido corresponde una sensación, dando lugar la armonía, que resulta de la asociación de aquéllos, á una sensación que está formada por las sensaciones correspondientes á todos los sonidos, sensaciones que se unen y combinan según los sonidos se combinan y unen. — En un compuesto de colores, cada color origina una sensación, resolviéndose esas sensaciones en una sola, en virtud de la ley de la armonía que ha presidido á la casación de las tintas puras. [1] El trabajo de unir y de ordenar las sensaciones es un trabajo espontáneo del espíritu, es una labor cerebral que pasa desapercibida para el mismo que la ejecuta. — Supongamos que se está escuchando á una orquesta y que de golpe uno de los instrumentos desafina, produciendo una sensación parcial, que perturba la sensación armónica originada por el conjunto de los sonidos. — ¿Por qué nos damos cuenta de la desafinación? — Porque el esfuerzo hacia la unificación se interrumpe violentamente, es decir, porque la actividad del espíritu se ha visto apartada con rudeza de sus funciones, que consistían en el arreglo de las sensaciones motivadas por los sonidos parciales. — La modificación de un sonido sustituye al arre-

(1) Taine: De l'intelligence, tomo I, págs. 174 y siguientes.

glo de éstos, cambiando la dirección de la actividad psíquica.

Largo tiempo se ha discutido acerca de si la percepción y la sensación son la misma cosa, como largo tiempo se ha discutido también acerca de las diferencias que las separan.—Para nosotros, toda sensación es casi perceptiva desde su origen, por cuanto en la sensación hay dos actos, uno que corresponde á la impresión sensorial del objeto que la provoca, y otro que corresponde á la idea que nos formamos de la existencia de dicho objeto. — El contacto brusco é inesperado con un cuerpo frío, despierta en nosotros frío también; pero, al mismo tiempo que sentimos esta impresión, nos damos cuenta del sér del cuerpo. — El frío es la sensación, denominándose percepción el conocimiento de la existencia del objeto. — La percepción crece á medida que crece la sensación, pudiendo, aquélla, en el desarrollo de su intensidad, llegar á conocimiento completo é inteligente, del mismo modo que la sensación puede llegar á revestir todas y cada una de las diversas formas de los fenómenos afectivos, hasta alcanzar á ser la expresión fidelísima y perfecta de los más altos y puros ideales. (1)

En el siglo diez y ocho imperan las doctrinas de Locke, para el que las ideas nacen de la combinación de las sensaciones, y las doctrinas de Cabanis, para el cual la conciencia no es sino el espejo del mundo exterior, constituyéndose el sentido vital por el conjunto de nuestros instintos innatos y de nuestras sensaciones orgánicas. — Desde el ocaso de la centuria décima octava hasta 1820, la teoría de las tres facultades, (razón, sentimiento y voluntad), imaginada por Wolff y modificada por sus discí-

(1) Sergi: La psychologie physiologique, págs. 34, 35 y 36.

pulos, domina en el campo de la filosofía, dando lugar á la muy célebre escuela fisiológica de Gall, que divide el cerebro en compartimentos correspondientes á los compartimentos en que dividían á la conciencia los discípulos de Wolff. — Más tarde Wundt, en su *Bosquejo de Psicología* y en sus *Principios de Psicología fisiológica*, sin negar que la sensación esté determinada por las impresiones exteriores, acepta y sostiene que la sensación origina una cierta *tonalidad de sentimiento*, considerando á esta tonalidad como subjetiva, es decir, como dependiente, en gran parte, del estado de nuestra conciencia, de la suma de nuestros recuerdos y de la índole de nuestro carácter personal. — Esta subjetividad, mezcla de nuestro querer y nuestro sentir, es lo que nos distingue de los otros seres, es lo que constituye nuestra modalidad íntima. — La *tonalidad del sentimiento*, la coloración particular que caracteriza á cada elemento sensitivo, varía de sér á sér, siendo explicable que una percepción despierte sentimientos diversos y hasta contradictorios en dos individuos de la misma raza y de la misma zona. — En presencia de una serie de representaciones, en presencia de una serie de imágenes de la memoria ó de la fantasía, cada cual elige las que más armonizan con su íntima manera de sentir. — Así los sentimientos, ó sea los estados psíquicos que no son sino un cambio subjetivo de nuestra conciencia, se gradúan diferencialmente según las cualidades de la conciencia personal.

Según Wundt, la conciencia se compone de dos elementos principales: el elemento objetivo, del que la proveen las representaciones, y el elemento subjetivo, proporcionado por nuestra manera de querer y de sentir. — El primero tiene un carácter complejo, pudiendo descomponerse en sensaciones asociadas en imágenes. — El segundo tiene

un carácter simple, porque es la expresión personal del sujeto, que es siempre uno en sus relaciones con los objetos múltiples. — La simplicidad caracteriza los actos de conciencia y los distingue de los actos físicos. — La conciencia es una síntesis, porque reune lo que está disperso en el mundo exterior, elaborándolo según sus sentimientos y sus voliciones. — La conciencia es activa. — La conciencia no sólo puede reaccionar, sino que reacciona contra las excitaciones externas, manifestándose esta reacción en el sentimiento, no sólo bajo la forma de deleite ó tortura, de irritabilidad ó depresión, sino como acto firme y espontáneo de la voluntad.—En los actos externos, hay una conciencia que quiere y un cuerpo que ejecuta.—En los actos más esenciales, en los actos internos, la voluntad influye sobre la representación, porque no siendo la idea de la representación sino el producto de una actividad interior, podemos escoger, entre los objetos exteriores, aquello que más place á nuestra voluntad. — La voluntad, para Wundt, es el principio fundamental de nuestra conciencia, porque es el principio determinante, el impulso primero, la fragua matriz de todos los hechos psíquicos. — La voluntad dirige el pensamiento lógico, la serie encadenada de las representaciones y de las ideas. — Los actos internos se manifiestan por efectos psíquicos, por cambios en el curso de las representaciones y de los sentimientos que las acompañan. — Las asociaciones de imágenes, de ideas y de sentimientos, esas asociaciones que no son sino actos lógicos y voluntarios, explican las obras realizadas por el ingenio humano, porque la labor estética no sería posible si no ordenara la voluntad, con arreglo á un plan inteligente y preconcebido, las imágenes que pueblan el espíritu del artista. —La *tonalidad de los sentimientos*, por lo mismo que es la característica de la inclinación voluntaria

de nuestra conciencia, ejerce un papel predominante en las representaciones, en las imágenes de la memoria y de la fantasía. — Los sentimientos pueden tomar una forma extensiva y una forma intensiva: — la primera de estas formas produce un estado sentimental de corta duración, y la segunda engendra un estado sentimental durable. — Caen bajo la primera de estas formas los sentimientos compuestos, los derivados de las sensaciones visuales y auditivas, los que se llaman sentimientos estéticos elementales, y caen bajo la segunda forma las emociones, los sentimientos estéticos propiamente dichos, los que pertenecen al dominio de la ética y de la lógica. (1)

Entrando ahora en el estudio de las relaciones de la sensación con la fantasía, podemos afirmar que cuanto más intensa haya sido la sensación, más fiel y persistente será la imagen que la reproduzca, así como también cuantas más veces hayamos experimentado una sensación, menos serán nuestras dificultades para evocarla. — La intensidad y la repetición de las emociones forman la intensidad y la rapidez de las imágenes. — Taine, en el tomo primero de *La inteligencia*, refiere que un turista vió, en Abisinia, morir á un hombre despedazado por un león, y que, muchos años después, cuando recordaba aquel acontecimiento, aún creía escuchar los aterrorizantes gritos de la víctima. — Del mismo modo repetimos espontánea y maquinalmente el ritmo de una danza sentida y bailada en diversas ocasiones.

La potestad imaginativa aumenta á medida que aumenta el desenvolvimiento del espíritu. — Así la imaginación de los salvajes es más limitada que la de los pueblos de mayor

(1) Villa: La psychologie contemporaire, págs. 273, 274, 276 y 301.

cultura, reduciéndose, por lo general, la facultad simbólica de los primeros á explicar por medio de lo maravilloso aquello que no alcanzan á comprender, pareciéndose la imaginación de los niños, casi en un todo, á la de los salvajes. [1] — La curiosidad es la causa primera de nuestros conocimientos. — La curiosidad, como dice Ferriani, es instintiva en el hombre y se revela de un modo acentuado en los niños inteligentes. — Un niño, que no es curioso, tiene necesariamente alguna laguna en el espíritu, demostrando con su apatía, con su indiferencia por lo que oye y ve, lo grande de su pobreza intelectual. — El doctor Morble dice: "El niño es como un salvaje que se encuentra, de improviso, en el mundo civilizado. Todo le parece nuevo y todo le produce sorpresa. — Después del estupor se manifiesta un deseo de saber, que es la característica de la inteligencia." — El salvaje estudia los fenómenos y los seres del mundo exterior, como el niño estudia nuestros gestos y nuestras palabras, para deducir ideas é imágenes nuevas. — La imaginación del niño es rudimentaria, como es rudimentaria la imaginación del salvaje: pero, aunque rudimentaria en altísimo grado, la imaginación artística se manifiesta ya en el hombre de las cavernas. — Ya en la época del rengífero, el hombre graba, en la roca dura y por medio del sílex, la imagen del hombre y el cuerpo monstruoso del mammouth. — El poder de la fantasía es tan grande por su antigüedad como por lo extenso de sus dominios. — Las razas, al desenvolverse, lo han ido almacenando y robusteciendo. — La imaginación pocas veces reposa. — Actúa en la vigilia y actúa, también, durante nuestro sueño. — Hay personas de quienes se cuenta que,

(1) Maudsley: Fisiología del espíritu, pág. 452.

estando dormidas, han compuesto poemas, encontrado incógnitas algebráicas de solución difícil, visto ejecutar dramas de punzante interés y llevado á cabo hazañas imposibles en la vida normal. [1] — Y el hada milagrosa de la imaginación, la bruja nunca quieta de la fantasía, es mayor en los seres de mayor sensibilidad, porque cuanto más intensas son las emociones, más profundas y duraderas son las imágenes que se graban en nuestro espíritu. — La sensibilidad no es en las capas inferiores del mundo zoológico, sino una función de velocidad de las reacciones químicas que se producen en las células sensoriales. — Unas veces, la velocidad de las reacciones químicas se acentúa por un cambio de forma ó de extensión sufrido por las células, como acontece en los pólipos, en las veretilas observadas por Bohn. — Otras veces la velocidad se precipita por la intervención de sustancias sensibilizadoras segregadas, que actúan á modo de agentes catalíticos, como sucede con la sensibilidad heliotrópica de ciertos crustáceos observados por Loeb. — En el hombre, que es el punto más extremo de la escala zoológica, la sensibilidad es un cambio ó reacción en los estados de conciencia, un efecto producido por la llegada de los impulsos de los órganos periféricos del sistema nervioso central ó un efecto de los impulsos centrípetos de este mismo sistema. — Cuanto más aguda y persistente sea la sensibilidad, más activas y persistentes serán nuestras imágenes, más poderosa será nuestra fantasía. — El artista es como el arpa de un bardo escocés: suena al menor roce de los vientos de la sensibilidad, que es como el fuelle de las fraguas de la imaginación.

¿De qué manera obra aquello que Bain llamó *asociación*

(1) Maudsley: Patología de la inteligencia, pág. 29.

constructiva? — Según Bain mismo, imaginamos sensaciones nuevas reuniendo y combinando sensaciones ya experimentadas. — Cuando vemos á Salvini representar *La muerte civil* de Giacometti, acordándonos de la fama de Emmanuel, procuramos darnos cuenta de cómo estaría Emmanuel en el desempeño de aquel melodrama. — Escuchando á Titta recitar, en el primer acto de *La cena delle beffe*, el himno á la venganza, y recordando que Sarah Bernhardt desempeña en la misma obra el papel de *Giannetto*, nos esforzamos en adivinar los gestos y las modulaciones con que la trágica francesa sublimaría el poema dramático de Sem Benelli. — En una noche de luna y en un paseo en bote por la bahía, nos emocionan lo poético del momento y los juegos de luz sobre las aguas, incitándonos á imaginar lo que ha de ser una noche de luna para los viajeros que por vez primera cruzan el Atlántico. — El hombre, pues, se sirve para sus concepciones de hechos elementales. [1] — La asociación, como dice Villa, no se efectúa verdaderamente entre las imágenes, sino entre los elementos que las constituyen, es decir, entre las sensaciones. — La asociación es una forma evolutiva de los fenómenos cerebrales, que se lleva á cabo cuando se produce una combinación simple de dos elementos psíquicos. — Esas combinaciones pueden ser más ó menos complejas, según se hagan entre elementos proporcionados por las impresiones exteriores actuales, ó según se hagan entre elementos actuales de origen periférico y elementos reproducidos del sistema nervioso central. — Todo acto de asociación, provenga de sensaciones conscientes ó inconscientes, es un acto tan automático como los actos primordiales

(1) Ribot: Psicología inglesa, págs. 107 y 108.

del sentimiento y del instinto. — Lo que ve nuestra conciencia son los fenómenos intelectuales derivados de la asociación; pero no el mecanismo que forma y construye las asociaciones, que son originadas por "movimientos tan involuntarios como la contracción del iris bajo la influencia de una luz brillante." — Y no debe sorprendernos esta ignorancia. — El hipnotismo y el sonambulismo natural demuestran que los actos intelectuales más complicados pueden ejecutarse automáticamente. — Cuanto más elevada es la inteligencia, más poderosa es la actividad automática de las células cerebrales. — La inspiración, que hace que las ideas y las palabras se presenten de un modo espontáneo en el espíritu, "es el resultado de una elaboración subterránea, que se verifica en las regiones más profundas de la inteligencia." (1) — No quiere decir esto que la actividad consciente de la inteligencia no ejecute ningún papel en la obra de las combinaciones de la imaginación. — Es la voluntad, es la actividad consciente de la inteligencia, la que señala, escoge y agrupa los materiales entregados á la actividad automática del espíritu. — Éste, hasta sin querer, piensa incesantemente en aquello que atrajo su atención, no cesando jamás de agrupar los materiales seleccionados, aumentándolos y completándolos, á cada instante, con materiales nuevos. — Así sucede desde el primer día de la concepción hasta el último día del alumbramiento.

Partiendo de lo que antecede podemos llamar *imaginación artística* á la que tiene por fin la creación de imágenes en que resida y esté la belleza; á la que modifica y combina con ese objeto imágenes reales, rechazando en

(1) Le Bon: L'homme et les sociétés, tomo I, pág. 489.

ellas todo lo que se opone á la hermosura; á la que trabaja valiéndose de los elementos y de los resortes estéticos, que ya hemos estudiado. — El fin primordial de la imaginación artística es reunir y agrupar armoniosamente los elementos, reales ó fantásticos, que tienden á la producción de lo bello, idealizando, en ciertas ocasiones, las imágenes sensibles de que hace uso. — Esta idealización, por más que se diga y por mucho que se argumente, es, para el arte, un medio legítimo de toda legitimidad. — Privar de lo ideal al numen artístico es convertir la concepción en copia servil. — Justo y lógico es que el artista, el artífice de la belleza imaginada, tome sus elementos del mundo exterior, huyendo, al combinarlos, de lo extravagante y lo ilógico, así como también de lo feo y lo burdo, cuando no pueden ó no deben utilizarse como resortes estéticos. — Es un absurdo creer que la misión del arte se reduzca á narrar y pintar lo que vió, con la justaposición ó el acuerdo de las imágenes que la experiencia práctica le suministre ó dé. — Reformar, perfeccionar, acicalar las imágenes de un modo conveniente al realzamiento de su obra, no sólo le es permitido, sino que es el mayor de los méritos del artista. — Suprimir la imaginación, convertirla en fotógrafo de la realidad, equivaldría á suprimir el genio. — Los que eso pretenden, aspiran, sin quererlo, á que la mediocridad sea el nivel común. — Hay que aplanar las montañas y suprimir los astros. — Los grandes dramaturgos y novelistas ven las cosas con un lente de aumento. — El artista, lo mismo que los niños de una mentalidad superior, es naturalmente inventivo. — Hablando del sistema de educación que hoy prevalece, dice Harold E. Gorst, que bastan tres ó cuatro meses de escuela para atrofiar la imaginación infantil —Después de doce semanas de disciplina, se atrofia en el niño la facultad de tejer cuentos maravi-

llosos, historias hechizantes, relatos sorprendentes por la extrañeza de su contextura. — Del mismo modo que la escuela, suprimiendo la fantasía del niño, aplana y nivela todas las aptitudes, los apasionados de la realidad absoluta quisieran suprimir la llama del genio, el soplete de la mongolfiera de la imaginación. — Olvidan que entre el observador y el artista hay una diferencia esencial. — Aquél junta las imágenes de modo que el cuadro que pinta ó el hecho que narra llamen la atención por su exactitud, por la verdad de sus detalles ó de sus incidentes. — El artista no, porque lo que el artista pretende y ambiciona es conmover, entusiasmar y rendir el ánimo con la hermosura, que es el último propósito de su obra. — El alma del artífice, pintor ó poeta, novelista ó músico, está apasionada de la Suprema Belleza, que es el fin supremo del Arte.

4. — La verdad calológica. — La verdad no es el objetivo de la labor estética, sino cuando la verdad se ofrece y manifiesta como resorte ó medio de hermosura. — En Homero hay menos verdad que en Hesíodo; pero Hesíodo es muy inferior á Homero. — En *La verdad sospechosa* de Alarcón hay una filosofía real que casi nunca se encuentra en las obras calderonianas, lo que no impide que el genio dramático del autor de *La vida es sueño* supere en mucho al genio dramático del autor de *Las paredes oyen*. — Si la verdad fuera el supremo fin del artista, si éste tuviera que ajustarse en un todo á la realidad, el primero de los géneros pictóricos sería el retrato y no habría prosistas más eximios que los repórters yanquis.—Todo lo que puede ser, aunque no haya sido, cabe en la obra artística. — Lo maravilloso mismo interviene en muchas de las producciones estéticas que más reverencia y admira la humanidad. — El

rejuvenecimiento del doctor alemán y la resurrección de la heroína griega en el *Fausto* de Goethe, ¿no pertenecen al mundo de lo increíble? — Hoffmann, conducido á la parálisis por la embriaguez, ¿no supo vestir á los personajes de sus cuentos fantásticos con la túnica estrellada de la belleza, emocionándonos y seduciéndonos con sus terribles apariciones? — ¿No es hermosa y artística, en el sexto de los cantos de *Os Lusiadas* de Luis de Camões, la descripción del palacio de Neptuno, en cuyas altas torres, de brillador cristal, deslumbran y centellean las puertas de oro fino? — ¿No es hermoso y artístico, en el canto noveno de las mismas *Lusiadas*, el episodio de la isla en que las nereidas, con una "formosura indigna de aspereza", se rinden, entre los brazos de los navegantes enardecidos, al gozo del amor y al beso del placer? — La imaginación no está obligada á ajustarse en un todo á la realidad, y puede en muchos casos prescindir de ella, según la índole del género artístico que se cultive. — Es natural que, por lo común, la novela sea más verídica que el arte escénico y éste que las concepciones de carácter legendario, sin que lo que antecede quiera decir que el artista no rechace y omita lo fabuloso, cuando pueda omitirlo ó rechazarlo como enemigo de las leyes de la naturaleza y como recurso estético un tanto infantil.

5. — Verdad y belleza. — Cuando la verdad puede conservarse sin contrariar á la belleza, la belleza gana asociándose á la verdad, porque aumenta en vida y se adapta al íntimo modo de ser de nuestra época, poco favorable y muy resistente á embrujamientos y hechicerías. — Generalmente, en la mayoría de los casos, los elementos imaginativos y los elementos reales se combinan y enlazan en la

concepción, esto es, ni la imaginación anula á la realidad, ni aparece anulada por ésta, siendo ese justo medio lo que el artista debe tener presente cuando no se trata de producir obras excepcionales. — Caro sostiene que la obra estética debe consistir en la comunión del alma y la vida, del arte y la naturaleza, de lo imaginativo y lo real. — Del mismo modo, Esteban de Arteaga dice que, alabar con moderación el empleo de la facultad imaginativa, no es desestimar el estudio de la realidad, por cuanto la imitación de las bellezas naturales no es contraria ni ajena á los fines del arte, desde que la hermosura es el objeto propio de la labor estética. [1] — Taine, que no es un idealista absoluto, rechaza, sin embargo, la anulación de la vaguedad simbólica, opinando que afirmar que el arte es una imitación servil de la realidad, sería afirmar que Denner, cuyos trabajos pictóricos sorprenden por el realismo de todos sus detalles, es mejor que Van Dyck, el más celebrado de los cultores de la escuela de Rubens. — La crítica de las obras de mayor fama, el estudio de los dramas shakesperianos, el papel importantísimo que el trágico inglés asignó á los monólogos y á las visiones de sus personajes, ponen distintamente de manifiesto que, si bien no debe rechazarse la verdad y antes es conveniente sujetarse á ella, el arte bello, cuando se emancipa de la imaginación, deja de ser hermoso y se transforma en arte manual. — El fin del arte, para el mismo Spencer, no es la fiel expresión de la verdad. — A su entender, el fin del arte no es comunicar ideas, sino exaltar sentimientos. — El arte, según Spencer, debe graduarse por el placer estético

(1) Arteaga: Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, página 196.

que produce, y no por el auxilio que nos presta para el conocimiento de la vida. [1] — Si analizamos bien las obras artísticas en que el influjo de la potestad simbólica es menos necesaria, veremos que hasta en ellas el influjo de la imaginación se deja sentir. — Así, por ejemplo, en las obras literarias no puras, en las que no tienen á la belleza por fin exclusivo, abundan las figuras de dicción y se emplean no pocas figuras de pensamiento. — ¿Qué son los tropos sino resultancias de la asociación constructiva de Bain? — Desde la metáfora hasta la perífrasis y desde la prolepsis hasta el apóstrofe; desde los tropos por conexión hasta los tropos por correspondencia, y desde las figuras lógicas hasta las figuras pintorescas, todos los giros estéticos del lenguaje en el laboratorio de la imaginación cobran forma y vida. — Cuando el profeta dice que *Jerusalem llora*, la que llora es la facultad imaginativa del profeta.— Cuando en un escrito, sea éste de la índole que fuere, se hace alusión á la *balanza de la Justicia*, es la facultad imaginativa del escritor la que engendra esa alusión de alto simbolismo. — Cuando en un discurso se habla de la *nave del Estado*, es la facultad imaginativa del orador la que le proporciona esta vieja y ya gastada imagen. — No hay belleza, á excepción de la natural, en cuya formación el elemento imaginativo no tome parte, y hasta en los actos morales, en que el arte no interviene, la imaginación se une con facilidad al noble sentimiento que los origina. — ¡Con cuánta mayor razón debe intervenir el elemento imaginativo en las obras cuyo fin es lo bello!

Lo que caracteriza al artista es, pues, el acertado em-

(1) Spencer: Hechos y explicaciones, págs. 51 y 52.

pleo de la imaginación. [1] Pero, ¿en qué casos se impone la realidad? — La realidad se impone cuando es necesaria al realzamiento de la hermosura ó cuando la hermosura no puede existir sin la realidad. — Tomemos la célebre producción de Gubernatis, su trilogía *Nala*. — En ella un dios, *Indra*, se nos presenta revestido con todas las pasiones humanas. — En ella un cisne, blanco como la nieve, descubre á una princesa, pálida y enferma como las princesas de Ruben Darío, el nombre de aquel por cuyo amor se consume y padece sin sospecharlo. — En ella *Nala*, herido mortalmente por *Indra*, retorna á la vida al sentir sobre su rostro las lágrimas de *Damayanti*. — Todo en la trilogía es maravilloso, inverosímil y á veces absurdo; pero cubrid aquellos episodios con una vestidura rica en brillo y colores como un índico paisaje, derrochad el lirismo para que todos los héroes hablen la lengua que reclama lo inusitado de la concepción y sacad sus carácteres del *Mahabharata*. — Dada su índole, dados la época y el ambiente en que la fábula se desarrolla, la obra resulta viviente y armónica, la trilogía es emocional y bella. — Si tomáis, en cambio, en lugar del poema oriental de Gubernatis, el drama *Conflicto entre dos deberes* de Echegaray, el cuadro cambia, porque es otra la época y el medio es otro. — Desde la mitad del segundo acto hasta la mitad del tercero, el drama de Echegaray es la realidad misma, siendo ese realismo el que nos cautiva en la obra del poeta español. — Es que no hay que confundir la verdad con nuestra verdad. — Es que cada raza, cada ciclo histórico, cada filosofía, cada clase social, tienen su verdad propia. — Es que en los valles, defendidos por las cumbres del Himalaya; es que en

(1) Tiberghien: La science de l'ame, pág. 425.

las colinas, que perfuman los bosques de la canela: es que allí donde Brahma, el orden y la vida, surge de la corola del lirio acuático que brota del ombligo de Visnú, la verdad cosmogónica, la verdad mística y la verdad estética no son las verdades por nosotros reverenciadas. — En cambio, el argumento de *Conflicto entre dos deberes* pertenece á nuestra edad; las luchas pasionales, que animan su trama, corresponden á nuestro modo de sentir; y el ambiente, en que actúan sus personajes, rechaza lo absurdo y lo ilógico. — Lo mismo en la trilogía de Gubernatis que en el drama de Echegaray los carácteres y los episodios son lo que deben ser con arreglo á la época y al asunto, naciendo la belleza de la armonía del fondo y la forma, de la concordancia de los colores con la índole de lo pintado. — La verdad no es la misma en todos los casos y en todos los tiempos. — El sentimiento del honor es distinto en Rojas y en Sudermann. — Vera, en *Oiseaux de passage*, Vera en el hermoso drama de Donnay y Descaves, no quiere ni puede querer como quieren y deben querer Irene en *Maman Colibrí* de Bataille y Blanca en *Vers l'amour* de Gandillot. — Estos ejemplos nos bastan para deducir que el realismo estético consiste en la identificación de los incidentes, los carácteres, las pasiones y el lenguaje con la índole del asunto. — El realismo nace de la unidad substancial de la obra. — Ya dijimos al hablar de lo cómico que, cuando en los incidentes ó en la fraseología de una producción se falta á lo que el género de esa producción reclama, se origina un contraste entre lo que nos proponemos y los medios que usamos para conseguirlo. — Ese contraste provoca en nosotros un sentimiento muy distinto del sentimiento que la belleza inspira. — Un hortera, hablando como Romeo, nos hace reir. — Un indio de los tiempos de Alejandro, hablando como hablan los personajes de las nove-

las de Adolfo Brisson ó de Abel Hermant, es tan falso y tan absurdo como un personaje de Hervieu ó de Mirbeau hablando como hablan los héroes fabulosos del *Ramayana*. — Se engañan los que creen que Flaubert fué menos realista en *Salambó* que en *Madame Bovary*. — Los que eso dicen confunden á la verdad con su verdad, haciendo que el realismo sea cuestión de indumentaria, cuestión de épocas y de trajes. — Para esos espíritus, sólo es real lo que va vestido y calzado á la moda de nuestro tiempo. — Si Flaubert sorprende, en *Madame Bovary*, por la exactitud de sus observaciones sobre la vida contemporánea, observaciones que parecen firmes y agudos golpes de escalpelo, no sorprende menos en *Salambó*, por la verdad y por la erudición con que reconstruye las costumbres de las sociedades desaparecidas. — Lo bello es armonía y la verdad artística es una armonía también. — El realismo, entendido de esta suerte, aporta al artista dos elementos que le favorecen. — Estos elementos son la libertad del arte y el estudio del medio. — El primero le permite elegir sus asuntos donde más le acomode, y el segundo le permite dar á los personajes de su fantasía la existencia de la realidad. — Así, el artista puede desarrollar todos los asuntos que le apasionan, sin otras restricciones que las que nacen de su natural manera de sentir; pero, como las pasiones, los episodios y el lenguaje deben responder á la índole del asunto, el artista, al estudiar el medio, se apodera de la verdad de lo que quiere pintar ó describir, buscándola en la historia, si el asunto es histórico, y, si el asunto es contemporáneo, buscándola en el análisis de nuestra vida social. — En ambos casos el artista observa, con el microscopio de la psicología fisiológica, los tejidos morales del medio ambiente en que se desarrolla su concepción. — ¿Qué asuntos debe preferir el artista? — Los que están más de acuerdo

con su idiosincrasia. — Es preferible, sin duda alguna, que viva con su época; pero sin hacerle el sacrificio estéril de su genio. — Sólo cuando el numen tiende á la expansión, cuando el numen gravita de un modo espontáneo hacia lo presente, el númen debe tomar parte en las batallas del hoy, en la contienda de cada día en pro del mañana. — En ese caso, el numen centuplica su fuerza y su poder, porque si el fin supremo de la obra artística es la hermosura, el fin del ciudadano es cooperar á la acción del progreso. — El arte para el arte; el hombre para el porvenir.

Debe advertirse que en las obras en que falta el carácter expansivo, cuando sólo se describe ó cuando sólo se relata, debe reinar el *indiferentismo del fondo*, esto es, el autor no debe manifestar su pensamiento individual, sino lo que ve ó lo que piensan sus personajes, con arreglo al modo de ser de cada uno de ellos. — La verdad absoluta, el absoluto indiferentismo del fondo, no es tan fácil como algunos predican. — Estudiad la literatura del siglo diez y nueve. — La veréis dividida en dos campos opuestos, procedente el uno de la escuela romántica y procedente el otro de la escuela de la realidad; pero, observando al segundo con atención, pronto se echa de ver que no pudo libertarse completamente del romanticismo. — Nadie puede despojarse de su yo; nadie se independiza, por entero, de su propia personalidad. — En vano el realismo, restaurado en la segunda mitad de la centuria décimanona con el nombre de naturalismo, quiso sustituir el análisis á la adivinación intuitiva de los románticos. — En vano se dió por portaestandartes á Gustavo Flaubert y á Alejandro Dumas. — El segundo es un utopista, un visionario, un reformador desde *La femme de Claude* hasta *Les idées de madame Aubray*. — Todos sus dramas son teoremas sociales. — Hay, en todas sus obras, un personaje que encarna una

tesis, una finalidad moral. — Ese personaje diserta, paradógicamente y hasta la pesadez, lo mismo en *L'ami des femmes* que en *Demi-monde.* — Arrastrado por su afán de predicación, Dumas llega, no pocas veces, hasta lo inverosímil y hasta lo absurdo, como en *L'Etrangère* y *La princesse de Bagdad.* — En cuanto al primero, Flaubert, es un estilista maravilloso, que sueña con una prosa musical como una rima, con modulaciones de violoncelo, y que declara, ya en 1856, que "execra el realismo", llegando á decir que todo lo que no es épico, "le parece ridículo y chato." — Afanoso de objetividad, escribe *Madame Bovary;* pero afirma y sostiene que la verdad es tan sólo un útil de belleza, considerando como muy secundaria "la parte histórica y real de las cosas." — El mismo Zola, no sólo idealiza lo malo y lo feo, sino que deforma y agiganta descripciones y estados psíquicos. — Es épico, monstruosamente épico en *Germinal,* en *La débâcle,* en *Fecundité.* — Es natural, es lógico, es lícito que lo sea dado lo incoercible de su imaginación y el papel experimental que concede á las facultades creadoras del artista. — "Una obra, afirma Zola, es un rincón de la naturaleza visto á través de un temperamento." — Es decir, que una novela, un drama, un cuadro, un dibujo, no son otra cosa, para el autor de los *Rougon-Macquart,* que pedazos de la naturaleza vistos á través del cristal de la personalidad del artista. — Es indudable, pues, que la verdad depende de la idiosincrasia del observador, porque á medida que varíen las formas y los colores del cristal variarán los colores y las formas de lo observado. — Zola veía con ojos de gigante. — Él mismo afirmaba el imperio del yo, el individualismo impenitente de la escuela romántica, diciendo en sus *Documents littéraires:* "Cuando se analiza una obra, basta al principio buscar la suma de realidad que contiene. — Después se

pasa al estudio del temperamento, que motiva las desviaciones de lo verdadero que en ella se constatan. — Poco importa, entonces, la mayor ó menor exactitud. — Basta simplemente que encontremos grande al escritor que lucha con la naturaleza: la intensidad con que la ve, la manera potente con que la deforma para hacerla entrar en su molde, el sello que deja sobre todo lo que toca, es la característica del genio." — Obedeciendo á su personalidad y olvidándose de sus doctrinas, Zola es romántico cuando nos describe el jardín virginal en que se oculta *La faute de l' abbé Mouret*, como es idealista cuando exagera y deforma sus visiones en *Le ventre de Paris*. — El pontífice del naturalismo, el idólatra de la verdad es romántico cuando nos pinta el idilio de Silverio y de Miette en *La fortune des Rougon*, como es idealista cuando nos narra el comienzo de los tristes amores de Cristina y de Claudio en el primero de los capítulos de *L'œuvre*. — El valor de nuestras concepciones no reside en su idealidad ni en su realismo. — Lo que admiramos en las obras de arte, como dice Veron, es el genio del artífice que las engendra y vivifica. — Su belleza depende del genio de su productor, puesto que las obras nos atraen y seducen, no por su verdad ó su idealismo, sino por las facultades del artífice que las anima con una vida intensa y particular. [1] — Contemplad una acuarela ó un cuadro al óleo de Guillermo Turner. — Exuberante y excesivo, pero lleno de genialidad, Turner nos inunda de luz de sol, nos marea con el aire libre de las montañas. — Ninguno le supera en audacia. — Ninguno vistió al ocaso con más brilladores tintes de púrpura. — ¿Qué nos importa que el cielo de sus cre-

(1) Veron: L'Esthétique, págs. 124 y 130.

púsculos sea ó no sea la copia fidelísima del cielo de la tarde? — Lo que nos seduce y lo que nos deleita es el carácter impreso en sus nubes escintiladoras, que el sol inflama, que el aire riza y ante las que sentimos la misma impresión que guiaba el pincel de Guillermo Turner.

6.—De la concepción.—El hombre no crea, en el verdadero sentido de la palabra.—El artífice toma del mundo existente, los elementos que necesita. — Desde el ibis de la kamousa china, desde la flor de loto del tapiz oriental, hasta las vírgenes de Rafael y hasta la visión teológica del Dante, todos los productos de la imaginación, todos los engendros de la fantasía, fueron vividos y encontrados en el mundo de la realidad. (1) El arte no es otra cosa que la verdad transformada, que la naturaleza sensible convertida en espíritu. — Para la imaginación artística todo lo existente goza de actividad, porque, en su sentimiento fecundador, hace latir al risco y llorar al árbol. — Ávida de idealidades, concreta lo incorpóreo y anima lo insensible. — No crea; no le es dado crear. — Lo que hay es que, cuando mira, ve en lo que mira un aspecto que se oculta á las miradas del mayor número. — El crepúsculo vespertino, que no es para la multitud sino el instante en que el sol se pone, era la hora de las melancolías y de los espíritus para Balzac.

El mundo, en una palabra, tiene mucho de humano para el artífice de lo bello. — Nadie mejor que los poetas, los pintores y los estatuarios prueba la profunda verdad del dicho de Malebranche: "el hombre todo lo humaniza." — El mundo, para el artista, es como un sér que siente la

(1) Séailles: Essai sur le génie dans l'art, pág. 151.

inapagable sed de nuestras esperanzas y el amargo escozor de nuestros dolores. — No es artista ni entiende lo que es arte, el que no profesa esa especie de panteísmo, el que no sabe animar la materia. — Los elementos de la obra estética están en la naturaleza; pero es el artífice el que debe infundirles el soplo de la vida. —Adonde quiera que se mire, si se mira bien, se halla la estatua de Galatea; pero la estatua sólo latirá si la animan los besos de Pigmalión. — Explicando las cinco descripciones de París, que se encuentran en *Une page d'amour*, dice Emilio Zola: "Durante las miserias de mi juventud habitaba las guardillas de los arrabales, desde donde se descubría enteramente á París. — Este París inmenso, inmóvil é indiferente, siempre asomándose á mi ventana, era el testigo mudo y el confidente trágico de mis gozos y de mis amarguras. — Desde mis veinte años, soñé con escribir una novela, en la cual París, con el oleaje de sus techumbres, sería un personaje, algo parecido á los coros de la tragedia antigua." — Y Zola ha humanizado á París no sólo en *Une page d'amour*, sino en los episodios capitales de toda la serie de los *Rougon-Macquart*.

¿Pero qué fuerza coordina y ordena los elementos que la naturaleza ofrece al artista? — En el instante de la ordenación conceptual, ¿obra el artista como el filósofo y el hombre de ciencia? — No, por cuanto la obra artística generalmente nace en el espíritu de un modo espontáneo, de golpe, sin buscarla y sin ningún género de preparaciones. — Un incidente, una audición, un desengaño, un cuadro interesante, todo y nada pueden producir la emoción fecunda que nos hace dueños de la idea madre, conduciendo á los escogidos hasta los pórticos del reino de la inmortalidad.

Al principio la idea matriz de la obra artística es un

caos, una emoción confusa; pero luego, á fuerza de pensar en ella, de acariciarla, de poner á su servicio toda nuestra actividad anímica, ese caos comienza á iluminarse con lentitud y se sienten los latidos de la obra en la idea primordial, como se siente el calor del gusano á través de las paredes de la celda en que duerme su sueño de crisálida. — Poco á poco se disgregan de la idea base, merced al movimiento incesante de ésta en el cerebro, algunas ideas secundarias, como se disgregó la gran nebulosa originaria para formar los orbes, revelando esas ideas un gran progreso en la concepción, pues permiten al artista cristalizar sus elementos esencialmente constitutivos.—Al llegar aquí, el razonamiento lógico interviene, las ideas se modifican ó se cambian, alcanzando ese cambio y esas modificaciones no pocas veces á la idea base. — La selección de los elementos empieza, y el estudio de aquellos que se consideran más necesarios sustituye, en parte, al trabajo intuitivo de la concepción. — Se fijan los contornos, se aclaran los incidentes, se formulan las hipótesis, se marcan los rasgos, se desbroza el camino, se animan las partes, se concreta el conjunto por el amor creciente del espíritu hacia la obra que va haciéndose carne, y cuando el artista traslada al papel, al mármol, ó al lienzo lo que soñó y pensó, la obra es un todo acabado y armónico en el laboratorio sagrado del alma. — La última mano, la lima suprema corresponde á la ejecución. — Mozart decía que ignoraba el origen de las primeras ideas de sus canciones, nacidas en su espíritu de un modo automático é inconsciente; pero, que una vez poseía un motivo, pronto un segundo venía á juntarse al primero, hasta que se armonizaban y completaban todos los pedazos de la composición. — Mozart se apasionaba, entonces, de lo hecho, de lo por hacer, y la obra crecía con el estudio, volviéndose cada vez más distinta y completa, hasta poderla apreciar por entero,

no en sus detalles, pero sí en su conjunto. — Pero no vaya á creerse que, al dar comienzo á la ejecución, el artista ha dejado por entero de concebir. — La concepción continúa hasta que el toque último ó la última palabra brota del pincel ó sale de la pluma. — A cada instante un episodio nuevo, un nuevo carácter, un nuevo giro, se presentan deslumbrándonos y seduciéndonos, habiendo más de una vez mayor belleza y mayor atractivo en estas concepciones parciales que en la concepción total. — ¡Tan fecunda y variada es la labor del espíritu!

7. — Metamorfosis de lo personal. — En el fondo de todas las obras verdaderamente artísticas hay algo personal, algo llorado y algo querido. — Cuando la obra nace de un razonamiento, el artista cede su puesto al pensador, al filósofo, al moralista, y éstos, que entienden la belleza como virtud ó como utilidad, pintan la belleza á su modo también. — En el mundo del arte no sucede lo mismo. — Milton en sombras, Tasso en cadenas, Dante perseguido, Camões agonizando en un hospital, Heine y Leopardi agarrotados por las serpientes de la parálisis en un sillón de ruedas, hallan en el dolor la refulgente escala que sube hasta la gloria. — La obra más artística de Rousseau son las *Confesiones*, donde Rousseau se pintó á sí mismo de cuerpo entero, de igual manera que los pecuniarios apuros de Balzac, germen de la importancia que en sus novelas concedió al dinero, hicieron de Balzac uno de los escritores más fecundos y más reales del pasado siglo, á pesar de las críticas de Sainte-Beuve y de Julio Janin. — La historia de sus dramas, ¿es acaso otra cosa que la historia de los múltiples amores de Goethe? — Éste, con su mediana estatura y su cutis moreno, con su voz agradable y con sus ojos vivos, debe al amor no sólo las inspiraciones de su juventud, sino sus inspiraciones de septuagenario.

— Si Carlota von Buff le inspira las páginas de su *Werther;* si Juana Fahlmer le inspira las páginas de su *Clavigo;* si Isabel Schonemann le inspira las páginas de su *Egmont;* si la pobre Federica Brion, abandonada por el poeta en Estrasburgo, le inspira las páginas de su *Goetz de Berlichinger,* la tierna juventud de Ulrica de Hevezon, con quien quiere casarse, inspira á su musa de setenta y cuatro años, sus últimas estrofas apasionadas.

La obra de arte es hija casi siempre de la pasión, siendo, según Sully, tanto más artísticas las concepciones cuanto más conformidad guardan con los sentimientos estéticos de que son producto. (1) — Puede afirmarse, pues, que el objeto primordial y preferente de las obras de arte son las pasiones afectivas, el amor bajo todos y cada uno de sus aspectos, ya considerado como culto rendido por el hombre á las nunca agotadas hermosuras de la naturaleza, ya considerado como ferviente ofrenda puesta sobre el augusto altar de la patria, ó ya considerado como el lazo estrechísimo que une á nuestro sér con la humanidad y con la familia. — Pero como el mundo de la pasión es tan variable é infinito como es infinito y variable el espíritu humano, también son infinitas en su variedad las diferentes maneras del sentir artístico, debiéndose sus divergencias á las divergencias que existen en la potestad pasional de las razas, en la cultura de los pueblos, en la educación de los espíritus y en el temperamento de los artistas. — Tufú, el gran poeta chino, el maravilloso intérprete de los ideales estéticos de la raza amarilla, no hubiera comprendido la emoción con que Heine, poco antes de morir, pedía que le llevasen al Louvre para admirar, por última vez, la clásica hermosura de la Venus de Milo.

(1) Sully: Estudios de psicología estética, pág. 119.

Las pasiones materiales se ennoblecen y purifican en la fragua del arte. — Convertido en materia calológica, en resorte estético, lo íntimo se extravasa y adquiere objetividad, transformándose en algo ajeno á nosotros y que nos anula completamente. — El fuego de la inspiración, el culto de la imagen que le subyuga, devoran y consumen la personalidad del artífice. — Éste vive con sus héroes imaginarios, toma la personalidad de éstos y se ilumina con los resplandores que les presta, verificándose un milagroso avatar, en que el alma del artista desaparece para ser reemplazada por el alma de los personajes que engendró su musa. — Enamorado de los hijos de su fantasía con un amor idólatra, el creador nace y muere con ellos, con ellos odia y cela, rie y llora con ellos, actuando y sintiendo sólo con las acciones y los impulsos de los seres que crea. — El artista quiere transformar en hechos lo que bulle en su imaginación, quiere que lo ficticio se encarne, quiere que lo soñado sea verdad, quiere que sus imágenes hablen con voz humana y vibren con nervios humanos, afanándose hasta los dolores del alumbramiento porque los hijos de su espíritu vivan y perduren trasmitiendo su nombre al porvenir. — Es un instinto gigante y doloroso de reproducción, de paternidad. — No le basta con que sus héroes sean en el mundo del pensamiento, en el mundo de la alucinación, sino que quiere que sus héroes sean como seres corpóreos y tangibles, infundiéndoles la chispa prometeana que caldea el cerebro de los nacidos en vientre de mujer. — Divorciado de su propia conciencia, el artista juzga con la conciencia de sus personajes. — Es un hipnotizado, es un cataléptico, cuyo espíritu, ausente de su propia envoltura, anida en la envoltura de sus creaciones, siendo bondad ó crimen, resplandor ó sombra según la índole de sus héroes y según el giro de su concepción. — Y cuanto más absoluta es la identificación

del creador con sus criaturas, cuanto más completa es la renunciación que el artista hace de su yo personal en beneficio de la individualidad de sus héroes, más grande es su genio, más seductor su numen, más duraderas sus concepciones, más legítima y universal su fama.—Cuando Goethe retrata á madama de Stein en su *Ifigenia en Táurida* y en la Eleonora de su *Torcuato Tasso*, lo que encandece el corazón de Goethe no es el amor que siente por la baronesa de Stein, imagen que ha desaparecido del alma del poeta, en la que sólo brillan las dulces visiones de Ifigenia y Eleonora. — Así, cuando crean y cuando ejecutan, Molière, Shakespeare, Schiller y Lope dejan de serlo, se anulan y desaparecen, se cambian y transforman en Harpagon, Otelo, Walter y Sancho Ortiz.

8. — Eclecticismo artístico. — Ahora bien, siendo el arte personalísimo y partiendo sus grandes creaciones de una idea general, como los celos, la ambición, el honor ó la avaricia; no consistiendo el arte en el desarrollo de una tesis científica ó filosófica, sino en la expresión de los sentimientos por medio de imágenes, claro está que la belleza no es del exclusivo dominio de escuela alguna, librándose el artista que sabe serlo de la tiranía de los dogmas sectarios para militar y abroquelarse en la escuela de su propio sentir. — Ningún canon estético descubre el modo de exprimir emociones, ni hay maestro más sabio que nuestra inclinación, ni todos los artistas sienten la misma cosa de la misma manera. — Los Goncourt decían que en literatura no se hace bien sino aquello que se ha visto ó que se ha sufrido; pero no todos ven los mismos matices en los celajes del sol del trasmonto ni todos sufren con la misma vehemencia el mismo dolor. — El tono de las vibraciones de la lira del alma es tan variado como variado es el temperamento de individuo á

individuo. — Por eso Richter pudo afirmar que el colectivismo es tan excelente en las bellas artes como perjudicial en filosofía. (1) — Mucho enseñan de lo que se relaciona con el sentimiento las tragedias del patético Eurípides, como mucho enseñan también las elegías de Ovidio; pero no enseñan menos las creaciones de Shakespeare y Calderón. — Ni la escuela clásica, ni la romántica, ni la naturalista, ni la decadente, ni la simbólica tienen el secreto de la belleza. — Ésta no nace del dogma, sino de la genialidad del artista. — La inmortalidad no pertenece á la escuela, cuyos preceptos calológicos de nada servirían sin el prestigio de que los revisten las condiciones de Monti, Hugo, Zola, Verlaine ó Mæterlinck.

Lo mismo que se engañan los que creen que las escuelas dan títulos de genio, como las universidades dan títulos de doctor, se engañan los que creen que la hermosura estética de la obra reside en la bondad de la tesis desarrollada. — La tesis de la obra podrá convencer y apasionar. — Su triunfo será un triunfo de la inteligencia, un triunfo científico ó filosófico; pero, si en el desarrollo de la tesis falta lo genial, lo estético, lo emotivo, el artista, como artista, habrá fracasado. — No hay nada más injusto, no hay nada más sujeto á equivocaciones que confundir el dogma artístico con el dogma evangélico ó la verdad científica. — Jacobo de Coussanges sostiene, con razón, que es absurdo creer que los dramas de Ibsen son dramas de tesis, aunque así lo aseguren los que no conocen la íntima personalidad del autor de *Los pretendientes á la corona*. — Ibsen, que no sólo ocultaba sus tendencias, sino que se reía de los empeñados en descubrir los rumbos filosóficos de su espíritu; Ibsen, que era de temperamento reconcentrado, que conocía los injustos rigores de la pobreza obs-

(1) Richter: Estética, pág. 9.

cura, que vivió los sueños de su juventud bajo el cielo alemán y en las costas itálicas; Ibsen mismo declaró, en una ocasión célebre, que sus llamados dramas de tesis eran dramas de arte. — La tesis se deducía de la índole de sus héroes; no era anterior á ellos, ni los engendraba. — En 1897, las mujeres noruegas le dieron un banquete, celebrándole en sus brindis y en sus discursos como un defensor del feminismo. — Entusiasmadas por el estudio psicológico de Nora Helmer, las mujeres del país de los pinares embalsamados y de los estíos de cuatro meses creían que Ibsen había batallado por la emancipación social de su sexo en *La casa de muñecas*. — Ibsen, al oirlas, se sonrió, movió la cabeza y respondió á sus aplausos diciéndoles con sencillez que no sabía lo que la palabra feminismo significaba. — Sus personajes no eran la encarnación de tesis alguna; no habían nacido en las entrañas de ninguna tendencia. — Se le habían impuesto, desde el primer instante, moviéndose y hablando como se mueven y hablan en sus creaciones. — No hubiera podido pintarlos bajo otra forma y con otros instintos que con los instintos y bajo la forma con que los veía en el ensueño hipnótico de la inspiración. — Del mismo modo que era obscuro y enigmático contra su voluntad, parecía sentencioso y reformador sin buscarlo ni pretenderlo. — Era preciso, pues, que el público viese sus obras como obras de arte, como representaciones de la vida, porque sólo arte y representación eran *Los espectros*, *La dama del mar* y *El pato silvestre*.

La belleza artística de la obra no reside ni en la escuela á que pertenece, ni en lo profundo de su filosofía, ni en la moralidad de su fin. — Es bello, calológicamente considerado, lo que satisface nuestras ansias de placer estético, aunque no satisfaga nuestras aspiraciones de justicia y verdad. — Abrid *La rafale* de Bernstein. — Leed la

cuarta escena del acto segundo. — ¿Puede concebirse una inmoralidad mayor que la inmoralidad que anima el diálogo de Elena y Lebourg? — ¿No contraría todas nuestras ideas la adúltera que pide, para librar á su querido de la cárcel y del escándalo, una cantidad á su propio padre, confesándole que Roberto es su amante y que está dispuesta, cueste lo que cueste, á salvar á Roberto de Chacéroy? — Y, sin embargo, la inmoralidad desaparece ante lo áspero y lo vigoroso de aquella escena, porque la emoción artística, que nos embarga, puede más que la lógica, más que las costumbres, más que la moral, más que los justicieros instintos del bien. — Y otro tanto acontece con *La marche nuptiale* de Henry Bataille. — Gracia de Plessans, hija de un magistrado del mediodía, se enamora de su profesor de piano, Claudio Morillot. — Como Claudio es pobre y de origen plebeyo, los padres de Gracia se oponen al casamiento de ésta con Morillot. — Entonces la hija del juez de rancios pergaminos y el humilde profesor de piano, saltan el muro y huyen á París, donde Gracia se dirige pidiendo un empleo para su amante, á una de las amigas de su infancia, á la esposa de Rogelio Lechatelier. — Gracia siente llegar á la escasez, con su cortejo de desencantos y de privaciones. — Su padre, de vieja nobleza muy puritana, no le perdonará jamás la fuga y el escándalo que siguió á la fuga. — Por otra parte, Gracia no quiere que la perdonen. —Sueña con una vida grave, obscura y llena de sacrificios, al lado del que ama. — Sus ojos, un poco extraños, aunque muy dulces, no saben someterse ni suplicar. — El pedido de empleo para Claudio, inicia las relaciones de Gracia con Lechatelier. — Éste se enamora de la provinciana, que instada por su amiga y á raiz de una enfermedad, consiente en pasar algunas semanas en el castillo que poseen los Lechatelier cerca de Compiègne. — Gracia, poco á poco, se siente

invadida por aquella atmósfera de lujo y de elegancia; poco á poco, la flor purpúrea que encuentra, cada noche, sobre la mesa de su gabinete, le turba con sus perfumes el corazón; poco á poco, se sabe menos dueña de su voluntad y más alejada de sus ideales de sacrificio obscuro, hasta que un día se unen en un beso de ardiente abandono los labios de Gracia á los labios de Lechatelier. — La esposa de éste adivina el secreto de la provinciana, el secreto de su segundo amor, el secreto de aquel extravío que se inclina, sin derrumbarse por entero aún, sobre el abismo de las grandes caídas morales. — Gracia vuelve á París, á la habitación de la casa amueblada que habita con Claudio. — Pero como Claudio no es ya el amante con quien se huye de la casa paterna y por el que se sufren con alegría todas las escaseces; como su amor á Lechatelier la arroja del rango de las mujeres cuya disculpa está en que pertenecen á un hombre solo, Gracia se suicida en aquel París, "más profundo que los bosques, que es la sola ciudad en que se muere como se debe morir, anónimo y perdido." (1) — En este conflicto de la naturaleza con la religión y la sociedad, pensamos como la sociedad y la religión, pero sentimos con la naturaleza y perdonamos el suicidio de Gracia de Plessans, á pesar de que Gracia es el juguete de sus instintos y de sus ensueños al corresponder á la pasión de Claudio y al olvidar á Claudio por la pasión adúltera de Lechatelier. — Obsesionados por el extraño y hechizador drama de Bataille; excitada nuestra sensibilidad por la sobria hermosura del estilo y por la exquisita delicadeza con que el autor conduce aquel romance trágico, sentimos la misma inquietud que lacera á sus héroes, viendo como se funden, bajo los

(1) Bataille: La marche nuptiale, acto IV, escena I.

fuegos del sol de lo real, sus alas de Icaro. — Y lo mismo que decimos del teatro, podemos afirmar de la novela. — Octavio Mirbeau, con sus ojos azules, profundos y pensativos; con su frente ancha, que surca una cicatriz y que oculta una nube de cabellos indómitos; con lo anguloso de la parte inferior de su semblante, que es agresiva y que parece hecha á golpes de cuchillo; con su alta estatura y sus fuertes espaldas de galo invencible; con su ideal estético de que "la vida es el arte mismo, siendo la vida lo que el arte debe estudiar con un sentimiento extremo y una extrema sensibilidad," se impuso á la crítica, no por el prestigio de la moral, que casi siempre falta en sus obras, sino por su estilo y por la fineza de sus observaciones. — Las novelas modernísimas de este paradógico, que ha llegado á decir seriamente que la grulla es el primero de los animales en la escala de la inteligencia; las novelas modernísimas de este paradógico, que prefiere á "los monumentos leprosos" de las ciudades del medio evo una "bella fábrica de carburo de calcio;" las novelas modernísimas de este paradógico, todas sin excepción, son inmorales con la inmoralidad de *Sébastien Roch* y de *L'abbé Jules*. — Octavio Mirbeau le decía á Pablo Gsell, en una de las visitas hechas por el segundo á la propiedad que el primero posee en Cormeilles: — "Los clásicos no concibieron jamás seres verdaderos, complejos, risibles y miserables á la vez, con saltos de voluntad y de instinto, con un temperamento fisiológico y hasta con las manías que todos tenemos. — Los autores modernos lo hacen peor aún: sus personajes, menos solemnes, no son menos falsos que los personajes clásicos. — En sus obras, reaparecen de continuo los mismos títeres: la cortesana que se sacrifica, el joven noble y calavera, la vieja condesa astuta, el ingeniero cándido y sentimental. — Los títeres modernos, que en nada se asemejan á la realidad, no tienen nin-

guna ocupación práctica. — Ninguno de ellos se gana la existencia con un oficio honrado ó deshonesto. — Todos toman parte en alguna vulgar intriga de adulterio.'' — Y el autor del *Jardin des suplices* agregaba con energía: ''La novela se transforma razonadamente en estudio biográfico. — Sólo bajo este aspecto puede representarse la existencia contemporánea. — Tendemos á agruparnos para trabajar; pero, al mismo tiempo, el individualismo se refuerza de un modo extraordinario. — El trabajo colectivo aspira tan sólo á asegurar la libertad y la ventura de cada uno. — La verdadera labor del novelista consiste en evocar los esfuerzos de los individuos para hacer prácticos sus sueños de dicha, poniendo de relieve los desmayos, las contradicciones de su naturaleza y la tiranía que sobre ellos ejerce una sociedad criminal é hipócrita.'' — La moral le preocupa muy poco á Mirbeau. — Si su héroe es verídico, si su libro es el relato y la biografía de una acción y de una conciencia, su héroe le enamora y su libro le satisface. — Mirbeau dice como Balzac: ''Mi obra no es inmoral; la inmoral es la vida.'' — Esto no impide que lo real, la vida, sea siempre impura y vaya siempre vestida de luto para Mirbeau. — Éste se inspira en las realidades, pero á condición de que las realidades se amolden á lo amargo de su filosofía. — Así *L' abbé Jules* no es sino la historia de un sacerdote que, corriendo en busca de la fe y la verdad, se ve á cada instante detenido en su marcha por los instintos de su naturaleza y por el ambiente de la sociedad contemporánea. Julio Dervelle, — que fué, desde niño, selvático, camorrista, cruel, libidinoso, inteligente, muy dado al estudio y enemigo de todas las coyundas disciplinarias, — quiere, de pronto y sin explicaciones, dedicarse á la vida sacerdotal. — Lo consigue, gracias á la benevolencia de un viejo obispo, que, perdona sus faltas al seminarista,

imaginando que aquella voluntad firme, que aquel ardiente espíritu, que aquel vaso de tentaciones, se endulzarán bajo el influjo de la rutina y las austeridades de la regla. — El obispo se engaña. — La curiosidad de lo verdadero y la impura obsesión de la mujer atormentan perpetuamente al pastor de almas, que cae á cada instante y que llora después de cada uno de sus derrumbes. — Aquella curiosidad y aquella obsesión le siguen á los curatos que le confían, brillando triunfales, bajo la sombra de su largo sombrero, en los dos ojos coléricos y extraños del sacerdote, al pie de los cuales puntea una nariz voraz y olfatante como la de un perro. — Mordido por la duda y atenaceado por la voluptuosidad, el abate Julio desaparece, durante seis años, bajo el triple velo de los grandes anónimos que protege París. — Después regresa á su villa natal, sin más bagaje que una vieja maleta, donde sigue siendo un misterio para todo el mundo, hasta que muere cantando canallescas coplas á la luz de un crepúsculo de amarillos reflejos. — En el testamento ordena á su notario que queme la maleta que trajo de París, la que se abre de pronto, mordida por las llamas, dejando escapar un mundo de revistas y de hojas volantes, en las que están dibujadas todas las desnudeces posibles, todas las nupcias y las obscenidades con que soñaron los sátiros de los bosques de Grecia. — Esta novela de Mirbeau es, á pesar de sus crudezas, una obra artística, por lo puro del estilo, la hermosura de las descripciones, lo exacto del análisis y lo profundo del interés con que nos cautiva, á despecho de la exageración de algunos de sus rasgos. — ¿No es, pues, lógico deducir de lo que antecede que el arte, como arte, es amoralista é independiente de toda finalidad ética? — En su concepto calológico el arte no es del dominio de escuela alguna, sino genial y caprichoso, cambiadizo y voluble según las épocas y los tempera-

mentos, sin más guía concepcional que el fuego de la inspiración, debiéndose una gran parte de las obras maestras á un momento de gozo ó á una hora de tortura, á una especie de acaso feliz, de igual manera que se debió á una dichosa casualidad el descubrimiento de las leyes de la gravitación predicadas por Newton en 1678.

9. — Los motivos. — Como dice Arréat, es una de las reglas ineludibles de la composición literaria que el temperamento del personaje explique y permita prever su conducta, dadas las circunstancias que le rodean. — Eso puede hacerse de dos modos distintos, generalizando é individualizando. — En Shakespeare y en Molière están determinados los caracteres de la especie, los tipos genéricos del celoso y del avaro, del mismo modo que en Lope y en Calderón están determinados los tipos de la raza y de la época, las voluntades guiadas por el culto idolátrico del honor. — La escuela moderna, la contemporánea, personaliza, huye de los caracteres sintéticos, y halla en el análisis la razón de ser del temperamento individual, deduciendo y explicando la conducta de sus personajes por las causas fisiológicas y sociales que han contribuído á la formación de su personalidad. — En las obras antiguas imperaba el hado, lo ignoto, el destino, y en las obras contemporáneas impera la fatalidad fisiológica, aunque en estas y aquellas la razón pueda oponerse á la fatalidad creando nuevos motivos de conducta, que nunca serán tan tenaces y dominadores como los fisiológicos. — La lógica exige que la voluntad de los personajes esté motivada por la herencia, el temperamento, la educación, el medio y las circunstancias. [1] — Si todos estos motivos concurren á

(1) Arréat: La morale dans le drame, l'épopée et le roman, página 133.

crear un personaje sentimental, romántico, de viejo cuño, la labor del artista será digna de aplauso, aunque su verdad no sea la verdad amada por nosotros, de la misma manera que si todos los factores fisiológicos y sociales concurren á crear un personaje amoral, escéptico, modernísimo, el artista hará bien respetando la obra de los motivos. — Abrid, por ejemplo, *Tierra baja* de Guimerá. — Desde que el pastor, ingenuo y selvático, aparece en escena; desde que nuestra imaginación le ve, luchando á dentelladas con el lobo hambriento, rodar por el declive de la montaña; desde que conocemos lo ruin del engaño de que le hacen víctima y la pasión que siente por la mujer que su dueño le entrega, ya deducimos que el drama terminará con la muerte del lobo de dos pies, herido en la garganta por una mordedura bestial del pastor. — No puede ni debe ser de otro modo, dado el carácter de aquel diamante en bruto, el medio agreste en que creció y vivió, las visiones acariciadas en su soledad, el miedo á que se burlen de sus ingenuidades, lo romancesco de la idolatría que le liberta de su terror al amo, los agravios sufridos y la sed de venganza que le tortura. — ¡Se lo quitaron todo y todo lo recobra con un golpe de dientes! — ¡El pastor juzga y el pastor castiga, al lobo y al hombre, con arreglo al código penal de la montaña! — Leed, en seguida, *Le gran soir* de Leopoldo Kampf. La lógica es la misma; pero los motivos se han agrandado y el drama se convierte en una tragedia terrible y emocionante. — Ya no son dos enamorados que defienden su bien: la libertad de amarse. — Son dos enamorados que se sacrifican por el deber, por la humanidad, por todos los ignorantes y todos los humildes. — Pródiga en energía de acción y en movimiento escénico, aquella apoteosis de los crímenes terroristas del nihilismo ruso nos emociona extraña y profundamente, aunque, su verdad

romántica y patética no sea nuestra verdad de oportunismos de guante blanco. — Asistimos sin respirar á la catástrofe, rápida y corta, del último acto. — Es verdadero germen de sensación artística el momento lúgubre en que Ana, sabiendo que los coches que vuelven del teatro van á pasar por debajo de sus balcones, hace la seña convenida con Vasili. — La explosión de la bomba, que mata para siempre sus sueños de ternura y de felicidad, arranca un sollozo de dolor y una risa de loca á la mujer; pero pronto la heroína reaparece, y nos persiguen, mucho tiempo después de terminada la lectura, sus gritos de "¡Adelante! ¡Adelante!" — Es que el medio, la educación de los personajes, lo que hemos leído acerca de los revolucionarios rusos y su aterradora teoría del deber social, explican la conducta de Ana y Vasili. — Es que lo declamatorio de la tesis y lo romántico del conflicto son inferiores y pueden menos que la habilidad artística y el estilo inspirado de su nervioso autor. — Es que hay hermosura, hermosura clásica y hermosura fuerte, en muchas de las escenas de *Le grand soir*. — Analizad, ahora, *Le Marquis de Priola* de Enrique Lavedan. — Difiere por el medio y por el lenguaje; pero no es más realista, no es más verdadera, ni tiene menos finalidad moral. — La diferencia reside en el ambiente, el vestuario y la fraseología. — No podréis leerla sin recordar una obra romántica; la lección es la misma lección que se desprende de *Vida alegre y muerte triste* de Echegaray. — El marqués de Priola, que es un émulo de Tenorio y Lovelace, lleva el nombre de una familia que ha intervenido en todos los dramas voluptuosos y sangrientos del pasado. — Uno de sus miembros fué favorito de César Borgia, y otro de sus miembros se encontraba entre los asesinos del duque de Guisa. — Uno de sus miembros se distinguió en los escándalos de la Regencia, y otro de sus

miembros figuraba entre los secuaces del rubio Saint-Just. — El padre del marqués de Priola, colosalmente rico, hizo cuanto pudo por arruinarse, hasta que, hastiado de tirar el dinero por las ventanas, se levantó la tapa de los sesos á los treinta y ocho años. — La esposa del suicida era una mujer de cuerpo escultórico, reproducido muchas veces en estatuas y cuadros. — El suicida la había recogido, para adorarla y golpearla, en las calles de Londres. — Priola creció entre camareras y subalternos, conociendo la hez de todos los vinos y adivinando la hez de todos los corazones, sin verter una lágrima y sin aspirar á ninguna satisfacción moral. — A los catorce años, tuvo á su propia madre por confidente de su primer pecado de amor. — La escultura de carne, más cuidadosa de su belleza que de su hijo, se rió de aquella aventura trivial y boccaciana. — Desde entonces el marquesito vivió para gozar y seducir, mientras su madre, ya envejecida, se refugiaba en un claustro español. — Priola, divorciado y sin sucesores, tiene un hijo con la mujer de un antiguo soldado, de su guardamontes, y ese hijo, que se llama Pedro Morain, cuando el guardabosques se suicida y su esposa muere abandonada, es recogido por el marqués, no por piedad ni por contrición, sino porque el huérfano, que tiene diez años, es muy hermoso con su semblante pálido y su blusita negra. — No os extrañe. — El marqués es un digno descendiente de aquel terrible Priola que asistió al saqueo de Roma, cabalgando junto al duque de Borbón. — La Francia actual contrista su juventud. — Es demasiado chata. — "Debió vivir en los fogosos tiempos de antaño; cuando no se habían inventado aún los escrúpulos y los remordimientos; cuando el hierro y el fuego, la daga y el veneno les eran permitidos á los hombres y estaban bendecidos por Dios."

El marqués educa y protege al huérfano, esperando

dejarle su fortuna y su nombre, aquel nombre que hace palidecer á las mujeres, después de haber atravesado los siglos con una aureola de insolencia y de conquista. — Priola quiere que su hijo herede también su desencantamiento, la fría invulnerabilidad de su carácter y le aconseja que abra los ojos, que cierre el corazón y que se consagre al único ideal de engañar á las mujeres, por el placer, por la elegancia y por el orgullo de seducirlas, desconfiando especialmente de las que tienen fama de honradez. — "Estarás rodeado de enemigos, queridas y lacayos. — Toda la humanidad. — ¿Qué más quieres?" — Y para iniciarle en aquella vida de licencia suma y de egoísmos regios, Priola lleva á Pedro Morain á un baile de la embajada de Italia, le señala á las damas reunidas en el salón y le dice, acariciando con los ojos sus espaldas desnudas: — "Estas mujeres son todas para todos. — Todas te pertenecen. — Corre á tomarlas." (1)

Pedro Morain, que se cree hijo del guardabosque y no del marqués, no comprende la moral que éste le predica, no comparte sus ideas, no simpatiza con aquel espíritu colmado de hiel y de desprecio; y al verle calumniar á todas las mujeres, perderlas á todas sin pasión y sin excusa, engañarlas jugando y por maldad, se rebela y quiere separarse de su protector, para guardar intactas las rectitudes que heredó de sus padres, el soldado valiente y la campesina que juzga sin mancha. — Vivirá trabajando. — No le apasionan el oro del noble y su título de marqués. — Prefiere su nombre y su título de médico de la universidad de Léipzic. — Priola se exalta, le acusa de ingratitud y consiente en la separación; pero encarga á Morain que, antes de partir, examine y ordene todas las

(1) Lavedan: Le Marquis de Priola, acto I, escena primera.

cartas que, revueltas con cabellos y flores marchitas, guarda en uno de los cajones de su escritorio, "en las que encontrará una ruda lección de confianza y de fe," aprendiendo á apreciar á las mujeres en su justo valor. Morain, ya solo, examina los papeles amatorios del marqués, aquellas cartas que huelen á llanto, hasta encontrar, entre ellas, una fotografía. — Morain la separa, la contempla y solloza, cayendo de rodillas: "¡Oh mamá! ¡mamá!" (1)

Después de esta dolorosa revelación, Morain corre al encuentro de Priola, empeñado en una nueva y doble aventura amorosa. — El hijo de la abandonada, de la seducida, de la culpable, le anuncia al marqués que toca á su fin aquella existencia de maldades y engaños, porque lleva la muerte en sus entrañas, porque está perdido, porque la parálisis se aproxima, porque las orgías y los desórdenes han emponzoñado toda la sangre de los Priola. — "Habéis hecho sufrir y sufriréis. Habéis sido corruptor de profesión y estáis corrompido. ¡La justicia existe!" — Priola declara que conoce su mal y que no lamenta su fin; la vida le dió cuanto podía darle, desde que ha sido amado como nadie lo fué. — "No me iré sin arrojar á la faz de este mundo ruin, hipócrita y grosero, que me ha desconocido, el desprecio que me inspiran sus inicuas leyes, su falsa moral y sus religiones vacías.... Y tú, el único á quien acaso amé, tú que te vas tranquilo, sin volver la cabeza, después de haberme apuñaleado,.... mírame. ¡Soy tu padre!" — Después cae y rueda, víctima de la ataxia aguda, de la enfermedad brutal que ciega y agarrota, que no deja mover y deja pensar. — Aquella ruina puede vivir veinte años. —Madama Savières, es-

(1) Lavedan: Le Marquis de Priola, acto II, escenas V y VI.

pantada, dice: "¡Qué horror! ¿Quién le cuidará? ¿Quién le guardará?" — Morain responde: "¡Yo!" (1)

¿No es verdad que este drama es un drama hermosísimo? — ¿No es cierto que la conducta de su héroe está motivada por la raza, la herencia, la educación, el ambiente y el temperamento? — ¿No es lógico, en fin, que el valor artístico de la obra aumente, aunque el fin del arte no sea la moral, por el interés que el desenlace tiene para el educador y para el moralista? — Ya lo hemos dicho más de una vez en las páginas anteriores. — El mérito de las producciones calológicas no depende de la ética de su finalidad, como tampoco depende de la escuela literaria en que su autor milita. — Es arte lo hecho por el realismo de los Goncourt en *Renée Mauperin*. — Nos interesa el estudio psicológico de Renata. — Un hermano de Renata tiene amores con madama Bourjot. — Ésta, cuyo espíritu serio y prodigiosamente intelectual desprecia á su marido, por la vaciedad de su cerebro y la estrechez de su alma, conoce á Enrique Mauperin, le adora y se le entrega, después de veinte años de virtud conyugal, vencida por aquel ambicioso joven, perseverante, frío, profundo y armado para todas las victorias de la vida. — Pero el amor de aquella mujer madura, más furioso cuanto más se satisface, hastía pronto á Enrique, que no acude á las citas que le da su amante y devuelve sus cartas á madama Bourjot. — La abandonada, que no puede vivir sin mirarse en los ojos y sin respirar el perfume de los cabellos de su seductor, corre á ver á Enrique y le propone que se case con su hija, con la heredera de su gran fortuna, con la hermosa Noémi. — "No podéis rehusarme la única felicidad que me queda. — Yo quiero

(1) Lavedan: Le Marquis de Priola, acto III, escenas VII y VIII.

veros, solamente veros.'' — Enrique, que ya soñaba con lo que le proponen, acepta después de una fingida vacilación; pero el esposo engañado es legitimista, le marean los títulos y no casará á su hija con un plebeyo. — El ministro de justicia puede arreglarlo todo, concediendo á Enrique la autorización necesaria para unir á su apellido el nombre de una de las propiedades de su familia. — ''Mauperin de Villacourt no sonaría mal.'' — Cuando Renata se da cuenta del torpe convenio, de las hábiles maniobras de su hermano, de la inmoralidad de aquella intriga casamentera, se arroja á los pies de Enrique para suplicarle que renuncie á aquel bochornoso enlace. — ¡Venderse por dinero! — ¡Renegar, por codicia de riqueza, del nombre de sus padres y de la sangre de su familia! — ¡Y hacer esto cuando la misma Noémi conoce la historia de los amores de Enrique y madama Bourjot! — Enrique desdeña las súplicas de su hermana, que le ofenden y la exasperan. — Entonces Renata, para impedir que su hermano se case con la hija de su amante y cambie su nombre paterno por un blasón postizo, envía un recorte de diario, en que se habla de las pretensiones nobiliarias de Enrique, á Boisjorand de Villacourt, un noble arruinado, un caballero medioeval, un feroz idólatra de su linaje, que vive en Lorena, en su choza rústica y casi en escombros de la Motte-Noire. — El recorte es el motivo ocasional de un duelo en que pierde la vida Enrique de Mauperin. — Desde entonces Renata siente que la sangre de su hermano la ahoga. — Una enfermedad cardiaca se apodera de ella; una enfermedad que marchita lentamente sus ojos, sus sonrisas, todos sus gestos. — ''Hubiérase dicho que la fisonomía de la vida se retiraba.'' — Y nos obsesiona la imagen de la joven que agoniza, de arrepentimiento y de dolor, bajo el espacio azul y caliente del mediodía. — Comprendemos sus escrú-

pulos, lloramos su imprudencia, nos duele su castigo, nos angustia su insomnio y aceptamos su liberación, pensando, lo mismo que los Goncourt, "que la muerte se aproxima á ella como una claridad." — Y si es arte lo hecho por los Goncourt en 1864, no es menos arte lo hecho por Paul Margueritte en 1908, puesto que una emoción estética tan profunda provoca en nuestro espíritu la lectura de *La tourmente* como la lectura de *René Mauperin*. — Jacobo ama á Teresa, después de siete años de matrimonio, como la amaba el día en que le dió su nombre. — Teresa, en cambio, no es ya la misma. — Teresa no comprende lo amargo é inexprimible de su ternura. — Teresa ha cambiado notablemente desde que salió de París, para encargarse de la legación de Wáshington, el amigo íntimo, grande y fuerte, aquel amigo con cutis de gitano y ojos de dogo ruso, cuyas pupilas parecen como ascuas que ruedan en dorado aceite. — ¿A qué responde la expatriación voluntaria de Felipe Destelle? — Jacobo ve, en el fondo de su espíritu, formarse una nube muy pequeña, pero muy opaca: la nube de la duda. — En estas circunstancias Jacobo recibe la visita de Guilhem, un ingeniero casado con Bell, la amiga y la confidente de Teresa. — El ingeniero viene á devolverle una cantidad que Teresa ha prestado á Bell, anunciándole, al mismo tiempo, que aquella misma noche parte con Bell para fijar su residencia en Angers. — Bell lamenta mucho no poder despedirse de Teresa. — Jacobo se sorprende. — Le desorienta lo repentino de aquel viaje. — Entonces Guilhem, el matemático sanguíneo, el gigante hercúleo, deja que desborde su corazón y dice con angustia: "¡Me engaña, Halluys, me engaña! ¡Me la llevo, porque he cometido la cobardía de perdonarla!" — El pobre hombre huye, sabiendo que está condenado por su debilidad á vivir entre sordas sospechas y recuerdos viles. —

Aquella noche Jacobo entra en el cuarto de Teresa, refiriéndole su conversación con Guilhem. — Teresa se exalta niega, grita que es calumnioso el relato del ingeniero y añade con acritud: "En todo caso, Guilhem tendría la culpa de su infortunio. — Guilhem, que es un celoso y es un brutal, nunca la comprendió. Parece un buey. — Bell se divorciará, antes que soportar su ausencia de París." — Jacobo se extremece. — Aquel modo de hablar le turba y le lastima. — Entonces Teresa añade riendo: "¡Hubiera deseado ver la cara de Guilhem!" — De un modo instintivo, sin notar que la cólera le va invadiendo, Jacobo responde con brusquedad: "¡En su lugar, otros no serían tan generosos como el hombre de que te burlas!" — Pocos días después, Teresa penetra en el dormitorio de Jacobo. — Tiene el semblante lívido, las lágrimas le queman los ojos, su actitud es humilde.—Cuando él le pregunta la causa de su desolación, ella le mira sin responder, con la boca rígida y las manos trémulas. — Movida por las súplicas de su marido consiente en escribir lo que no se atreve á contar verbalmente, y huye, después de entregarle una carta confesando que ha sido la querida de Felipe Destelle. — Teresa cae enferma, y Jacobo perdona lo mismo que Guilhem. — Desde aquel instante, en medio de sus más ardientes transportes de amor, Jacobo piensa en Felipe, diciéndose en voz baja: "¡Ella le ha amado!" — Y le martiriza la idea de lo que fué. — Y el cuadro representativo del adulterio aparece sin cesar ante los ojos de su imaginación. — Y á veces, cuando Teresa le mira, cree ver en sus ojos una luz de triunfo y adivina en sus labios una sonrisa irónica. — Y se pregunta, si la mujer que ha sido de Destelle, no habrá sido también la amante de Ferrand. — ¿No trató éste de enamorarla? — El adulterio es irreparable. — Lo que ha sido no puede dejar de ser. — El pasado se levanta como un gladiador

invencible. — Con el cuchillo de las traiciones ha degollado á la confianza. — Muerta la fe, el buho de las bajas sospechas silba en todos los zarzales del espíritu del esposo engañado. — Y un día Jacobo le dice á Teresa: "¡Soy un miserable! Te amo sabiendo que has amado á otro. Te amo aborreciéndote, despreciándote, porque, si has reparado tu falta con tu confesión, no por eso tu falta deja de existir y yo no la puedo olvidar. — La veo en tus ojos, en tus actitudes, en tus gestos, en todo tu sér y este atroz pensameinto no me abandona jamás." — Teresa huye y Jacobo comprende, en su dolorosa desesperación, que es preciso renunciar al placer de besarla y de poseerla, triste placer formado de bajeza y de ignominia, hasta que, con los cabellos grises y ya gastados por el dolor, Teresa y él logren quererse con una ternura etérea y fraternal, con un cariño puro de los fangos terrenos. — Por la concepción y por la ejecución, la obra de Margueritte es una obra de arte, aunque, en el fondo, el asunto no sea nuevo. — Salvo matices é incidentes, el conflicto moral en que se basa es el mismo conflicto estudiado por Anatole France en *Le lys rouge*. — También la Teresa de la obra de France, comprendiendo que no será perdonada jamás, que la imagen del otro se levantará siempre entre su ternura y el corazón del hombre á quien adora, á quien se dió, á quien desea volver á darse, se aleja lenta y silenciosamente de Claudio. — ¿Qué nos importa la moralidad de las novelas citadas? — Un romance no es un tratado de filosofía. — No nos preocupemos de la finalidad ética. — La moral se esfuma y desaparece en presencia del arte. — El teatro está muy lejos de ser un púlpito. — Los novelistas no son predicadores. — Las obras literarias sólo incidentalmente deben ser maestros de conducta. — Su verdadero fin es la belleza. — Lo reconocemos y lo procla-

mamos; pero, si el valor de una obra se mide por lo vario y lo intenso de las impresiones que produce, justo es reconocer que algo significa la moralidad del tema, desde que nadie puede negar que simpatizamos con las virtudes y que nos desagradan los instintos ruines. [1] — Todas las artes, más que á la inteligencia, se dirigen á la sensibilidad; pero sería absurdo sostener que la inteligencia no interviene en su juicio, de donde se deduce lógicamente que una obra, que sea simpática á nuestro cerebro y á nuestro corazón, nos impresiona más que las que, satisfaciendo nuestra sed de hermosura, no satisfacen nuestra sed de justicia. — Cuando el asunto reune la belleza artística á la hermosura ética nos ocasiona un doble placer, puesto que sentimos, armónica y simultáneamente, el placer estético y el placer que dimana de la satisfación moral. — Es peligroso exagerar la doctrina del arte por el arte, olvidando que el artista y el público son seres humanos. — El juicio estético, como todos los juicios, está sujeto á la ley imperiosa de la simpatía. — Por eso, á pesar de los partidarios de las doctrinas abstractas y absolutas, una obra, — un drama, una novela, un poema épico, — que satisface á nuestra lógica y á nuestra sensibilidad, siempre nos cautiva más y mejor que las obras que sólo satisfacen á nuestra sensibilidad y á nuestra inteligencia. — El objeto del arte es la hermosura; pero el objeto de la humanidad es el bien. — Esto es indiscutible, siendo indiscutible, por lo tanto, que el artista gana en prestigio, necesariamente, cuando cumple con los fines y ayuda al progreso de la humanidad. — El arte para el arte; pero el hombre, el artista, se debe al porvenir.

---

(1) Veron: L'Esthétique, pág. 57.

10. — El genio. — Repitámoslo por última vez. — El valor de las producciones artísticas no depende ni de su alcance ético ni de su modalidad retórica, sino de las facultades creadoras de su productor. — Cuando éstas son realmente excepcionales, la obra ejecutada por el artífice es una obra genial. — La palabra genio viene de *gignere* que significa engendrar, siendo el genio un poder instintivo y extraordinario de reconcentración anímica, que permite al artista absorberse por entero en su obra. — "El hombre de genio, dice Marmontel, tiene un modo de ver, de sentir y de pensar que le es exclusivo. — Si concibe un plan, lo dispone de tal manera que nos asombra y que no se parece á ninguna de las modalidades que conocemos. — Si dibuja caracteres, lo hace con novedad, y la fuerza con que imprime los rasgos, la atrevida rapidez de los contornos, el conjunto y la armonía de sus concepciones, nos hacen decir que ha engendrado hombres verdaderos. — Del mismo modo cuando agrupa seres, nos maravilla con los contrastes que nos ofrece y la acción mutua que nos describe, obligándonos á decir que aquellos grupos forman un universo nuevo. Por último, nos hace descubrir, en nosotros y fuera de nosotros, fenómenos desconocidos ó mal estudiados."

Una larga y continua paciencia es, según Buffón, lo que caracteriza al genio. — Newton, preguntado acerca de cómo había podido encontrar las leyes de la gravitación, respondió simplemente: "Pensando sin cesar en ellas." — La idea fija, el pensamiento absorbente y dominador, es la nebulosa donde germina el oro de los soles futuros, el universo de la obra genial. — Las imágenes de la obra por nacer, que se atraen unas á otras con indecible hechizo, concentrándose y uniéndose en el espíritu del artista, encienden la llama creadora de su numen, como la atrac-

ción mutua de las partículas del gas fosforescente de la nebulosa, concentrándose poco á poco hacia el centro, engendran el calor enorme de las estrellas.

La preocupación que necesariamente produce un pensamiento único y despótico; lo intenso de la actividad anímica reconcentrada en un solo punto, ha dado margen á que se confunda el genio con la locura, por las distracciones y extravagancias que originan aquella preocupación y aquella intensidad. — Sin embargo, nadie se atrevería á sostener reflexivamente que provienen de un estado morboso el genio de Dante y de Shakespeare, pues el estudio del genio revela que éste es el resultado de un admirable balance de todas las facultades intelectuales, siendo la locura el producto del desequilibrio de las mismas. (1) — Mucho antes de que Lombroso afirmara de que el genio no está lejano de ser un fenómeno de enajenación mental, habían sostenido la misma tesis los doctores Lelut y Moreau. — Para éstos, el genio era una simple neurosis, una enfermedad nerviosa. — Es indudable que, en virtud de lo intenso de la reconcentración sobre una idea fija, el genio se desprende de su propia personalidad para vivir la vida de sus creaciones, pareciendo arrastrado por una fuerza ciega y fatal, que le obliga á apartarse de los cuidados y de los intereses del medio en que se agita. Pero es indudable también que el genio razona, agrupa sus ideas con precisión, transmite sus imágenes con claridad y tiene conciencia del fin que persigue. — Siempre que se pretenda establecer una analogía entre la excitación cerebral del genio y la excitación cerebral del vesánico, el análisis revelará que las invenciones del segundo nunca son hijas del razonamiento de sus ins-

(1) Maudsley: Patología de la inteligencia, pág. 331.

tantes de lucidez. — Según el mismo Moreau, lo que constituye la locura, lo que la origina y la desarrolla, es el lesionamiento, el cese, la atrofia de la atención, y lo que distingue especialmente al genio es la facultad de reconcentrarse, de absorberse, de dar á su atención un grado de intensidad extraordinaria y excepcional. [1] — La facultad de aislarse, de vivir únicamente para su idea, explica las distracciones y las originalidades de los hombres de genio, desde que éste supone una imaginación tenaz y viva, que permite á las emociones conservar, por largo tiempo, todo su vigor y todo su poder. — Esa persistencia de la sensación hace que el ánimo, dominado por ella, se le entregue con mansedumbre y le dedique por entero su actividad, procurando convertirla en imágenes para librarse de su tiranía, hasta que el amor de la obra se apodera del artífice de un modo ardiente y apasionado. — Flaubert siente, dentro de sus entrañas, el ardor del veneno que tortura á sus héroes; Dickens llora, como reales, los infortunios de sus creaciones; Hoffmann es sorprendido por la luz del amanecer hablando con los engendros de su fantasía. — El amor de la obra, dando relieve y colorido á las imágenes soñadas por el artista, hace que se le aparezcan como cosas ciertas, dignas de ser hondamente admiradas ó compadecidas. — El creador, encarnándose en sus fantasmas, se olvida de sí mismo, para vencer ó morir con ellos, vistiéndolos con su encarnadura, infiltrándoles su sangre, animándolos con su corazón. — Bajo el beso del numen, la personalidad del poeta se anula y se transforma; Lope es Lisardo en *El acero de Madrid*, como Alarcón es don Fadrique en *Ganar amigos*, como Corneille es Rodrigo en

(1) Janet: El cerebro y el pensamiento, págs. 118 y siguientes.

El Cid y como Racine es Acomat en *Bajazet*. — Seducido y atormentado por el cinematógrafo de su imaginación, el artista vive simultánea ó sucesivamente muchas existencias. — Shakespeare, por ejemplo, asesina con Macbeth, ambiciona con Gloster, cela con Otelo, intriga con Yago, es usurero con Sylock, se embriaga con Falstaff, dice necedades como Polonio y juega á los retruécanos con el bufón de Lear. — El artista cree en la verdad de sus imaginaciones, las percibe, las contempla moverse cerca de sí, las admira con verdadero amor, y, en su afán de que sean por todos amadas, lucha hasta el martirio por hacerlas reales y hermosas, sabiendo, como Emilio Faguet, que en ser verídico está el secreto de no ser trivial, y sabiendo, como Stendhal, que la hermosura es un presagio de dicha. — Ese amor pleno, esa simpatía total, esa identificación absoluta del artífice con lo creado, esa sensibilidad extremada, explican el hechizo que nos producen las obras geniales, porque, como afirma Tolstoï, el grado de sensibilidad del artista determina el grado de sugestión estética, siendo condición esencial que la emoción del artista sea profunda y sincera para que compartamos y nos asimilemos esa emoción. (1)

La misma sensibilidad extremada, que caracteriza al genio, es fuente de la personalidad artística, pues hace que el ánimo viva largo tiempo las sensaciones que se asimiló, vistiéndolas, al exprimirlas, con un ropaje propio, que lleva el sello del temperamento del artífice privilegiado — Al vivir la vida de sus héroes, el artista les infunde lo mejor de su vida. — Es una doble compenetración. — Daudet decía que todo está en nosotros, y que el

(1) Lourié: La filosofía de Tolstoï, pág. 177.

mundo exterior se transforma según el aspecto de nuestras pasiones. — La pasión del héroe ficticio, siendo muy suya, siempre tiene algo de la modalidad pasional del artífice. —Rocheblave afirmaba que el dolor es individual lo mismo que las enfermedades, y que cada uno le trata según su temperamento. — El genio, respetando el modo de dolor de sus imágenes, sublima ese dolor, depurándolo y encandeciéndolo en la llama de su propio sentir. — Por otra parte, como ya indicamos al hablar de la imaginación estética, la obra del genio no es el resultado de una creación salida de la nada, sino que es el producto de una serie de combinaciones, puesto que el artista no hace otra cosa que servirse de los elementos estéticos que le proporciona la naturaleza. — Toda la historia de los grandes artistas prueba esta verdad. — Leonardo de Vinci, para concluir su lienzo *La cena*, tuvo que esperar más de cuatro años á que la cabeza de Judas, de que andaba en pos, le fuese suministrada por un retrato; Thorwatdsen no acertaba con la actitud que debía asumir un ángel sentado, cuando vino á revelársela un movimiento del niño que le servía de modelo; — y la célebre cavatina del *Don Juan* le fué sugerida á Mozart por la vista de unos naranjos que le recordaron una canción popular que había oído en Nápoles. (1) Y no vaya á creerse que basta nacer con el sello del genio, para producir obras inmortales. — El trabajo robustece el estilo, lo hace seguro, facilita la producción, aumenta los recursos artísticos, se convierte en una costumbre y llega á ser una necesidad.—El trabajo, del mismo modo, desenvuelve y afirma las aptitudes, sean éstas heredadas ó no. — Todos los artistas de fama han sido incansables trabaja-

(1) Revue Phylosophique: tomo X, pág. 331.

dores. — Bach copiaba á la luz de la luna, después de una labor de todo el día, las piezas para órgano de Kerl y Pachebel; Haydn tuvo una juventud afanosa, viéndose obligado á dar lecciones y á formar parte de diversas orquestas; Velázquez pintaba desde el amanecer hasta morir el sol; Palestrina imitó durante largos años y de continuo los procedimientos de la escuela neerlandesa; Haendel, antes de anotar el primero de sus grandes oratorios, había compuesto más de treinta óperas italianas; el número de composiciones teatrales que nos ha legado Shakespeare prueban que éste pocos momentos dedicó al descanso; la obra de Balzac es enorme y Víctor Hugo es un modelo de fecundidad. [1] El artista debe decir lo que dice, en *La flamme* de Pablo Margueritte, Enrique Clerbault: "Un escritor se alimenta de su pensamiento, como las lámparas se alimentan de aceite. — Se quema por el cerebro. — Su función es crear. — El trabajo da á la existencia un objeto, le señala un fin. — Nos reconforta con la idea de que cooperamos á la solidaridad inmensa, de que obedecemos á las augustas y eternas leyes del esfuerzo, que ennoblece á la humanidad, doblándola bajo el yugo regulador!"

Resumamos y ordenemos lo que antecede.

Verón dice que el genio se caracteriza por el poder de crear. — El genio artístico está constituído especialmente por el deseo imperioso de transmitir las emociones experimentadas y por la facultad de encontrar, intuitiva é instantáneamente, los signos y las formas de la transmisión. — Lo calculado y lo reflexivo vendrán más tarde. — Como la acción calológica es simple y sintética; como el artista no analiza los elementos consti-

(1) Seailles: Essai sur le génie dans l'art, págs. 197, 199 y 200.

tuyentes de sus emociones; como éstas operan sobre su espíritu de una manera repentina, el poder emocional del artista, que es intensísimo, inflama hasta lo indecible su imaginación, transformándose en el pensamiento único, en la idea sola de transmitir las emociones experimentadas del modo más expresivo y concreto. — La impresión se posesiona del artista, anula su personalidad, le invade por entero, se graba en sus ojos, se imprime en su cerebro, llena su corazón, le sigue á todas partes, se le aparece en mitad de la noche, y sólo deja de torturarle cuando la obra artística está realizada. — Esta concentración máxima é incansable sobre una idea fija, sobre un objeto único, es independiente de nuestra voluntad. — El genio no se forma. — Es la naturaleza la que nos concede la facultad de dejarnos absorber tiránicamente por una idea, de la que nada puede distraernos ni separarnos, como es la naturaleza la que nos concede la abnegación, ni buscada ni querida, de sustituir el sér de la idea á nuestro propio sér. — Nos encontramos poseídos por la idea torturadora, como se encontraron poseídas satánicamente por el fantasma de su confesor, las histéricas del convento de Meudon, las urselinas contaminadas por los ensueños de Juana de los Ángeles.

El genio, que se manifiesta fisiológicamente por el desarrollo anormal de ciertos órganos cerebrales, no es otra cosa que un maravilloso poder perceptivo, originado por lo muy extremo de la excitabilidad y de la resistencia de los centros nerviosos. — "La vivacidad misma de la sensación suprime el análisis, y los detalles se funden en una impresión total, cuyo carácter es exagerar espontáneamente la nota dominante, atenuando ó suprimiendo todo lo que no concurre al efecto gene-

ral." [1] — Esta nota dominante, que reside más en el artista que en aquello que le impresionó con tanta intensidad, es lo que da á sus obras el sello personal é inconfundible que se observa en los lienzos de Fortuny, en las esculturas de Dupré y en las sinfonías de Beethoven. — Las vírgenes de Murillo, las vírgenes de la escuela andaluza, son más seráficas, son más inmateriales, están más cerca de la eternidad, que las vírgenes de la escuela gótica, que las vírgenes de Quentin Metsis. — Sully Prudhomme, que, desde las horas de su adolescencia, ya rima sus juegos y sus preocupaciones de colegial; cuyas poesías y cuyas cartas tienen siempre por punto de partida una emoción reciente, un hecho cuya fealdad ó cuya hermosura le han impresionado; cuya poética, en fin, cree que el genio no es otra cosa que la facultad de revivir, meditándolas analíticamente, y de expresar, comprimiéndolas con la gracia del ritmo las emociones vividas por el poeta, no entiende el arte como Pablo Verlaine, hijo de un oficial subalterno y de una provinciana burquesa; ebrio y crapuloso en su juventud; separado de su mujer y que pasa lo mejor de sus últimos años en el hospital; cuya estética excluye toda emoción que no esté originada por la belleza; que pretende que los poetas se refugien en una altura inaccesible á todos los rumores terrenos; que quiere, en fin, que las ideas se expresen evocándolas veladas, imprecisas, envueltas en el manto incoloro de una melopea amorfa y sin vigor. — Un mismo asunto hubiera producido diversas impresiones y diversas formas literarias en Verlaine y en Sully Prudhomme.

(1) Veron: L'Esthétique, pág. 88.

El genio, hijo de una excitabilidad excepcional y del yugo tiránico de una idea exclusiva, es una predisposición casi permanente al entusiasmo, permitiendo, las interminencias que ese entusiasmo sufre, reflexionar sobre lo hecho y lo por hacer, rectificando, con la escuadra de la realidad, las líneas que trazó la óptica personalísima del artífice. — El genio es un don gratuito, un don que la naturaleza concede á muy pocos; pero no es un fenómeno de embrujamiento, sino un fenómeno que se explica racionalmente por la mucha impresionabilidad de los agraciados, y por el poder que tienen de concentrar todas sus energías intelectuales sobre un pensamiento exclusivo. — Esta concentración enérgica y constante, que se perfecciona por el estudio y por el trabajo, está sujeta á las leyes de la lógica y del buen decir, lo mismo que el talento y la mediocridad. — El talento es una condición más común que el genio, y que consiste en la facultad de imitar las obras de éste, dando á la imitación marcados caracteres de originalidad, siendo el talento como la acción refleja de aquel gran poder de reconcentrarse que al genio caracteriza. — Fedro imitando á Esopo y Virgilio siguiendo las huellas de Homero, señalan el mayor nivel que el talento puede alcanzar, porque sobrepasan, bajo ciertas y determinadas fases, á los modelos que siguen, probando que el verdadero talento artístico se asimila, al imitar sus producciones, muchas de las altas facultades del genio. — "El talento, dice Veron, es una superioridad adquirida, en tanto que el genio es algo más íntimo, más espontáneo." — Pero si el genio se anula, para vivir la vida de sus creaciones, y si el talento trata de anularse, para imitar al genio, ni aquél ni éste dejan, en cierto modo, de obedecer á su idiosincrasia aun en el acto de la ab-

dicación plena. — Halévy será siempre, en sus obras y fuera de sus obras, el parisién correctísimo de guante blanco, el hijo del salón y del bulevar, como Ibsen será siempre, en sus obras y fuera de sus obras, con su voz balbuciente y su afabilidad salvaje, el hombre que vive á solas con sus ideas y para sus ideas. — La inspiración, que es simplemente el genio ó el talento en actividad, [1] reviste caracteres inconfundibles, en que se refleja la poderosa personalidad del artista. — El vuelo del águila denuncia al águila. — El canto de la alondra no se parece al canto del ruiseñor. — Calderón es grande, porque es Calderón. — Shakespeare es inmenso, porque es Shakespeare.

(1) Milá y Fontanals: Literatura general, pág. 89.

II

Filosofía del arte

1. — La noción del gusto. — Siendo el genio, la facultad creadora de las obras artísticas, un fenómeno vital, está necesariamente sujeto á las leyes de la vida. — El genio está subordinado al poder de la herencia, al influjo del medio y á todos los principios de la evolución, los cuales demuestran que, á medida que avanza la humanidad y á medida que los pueblos aumentan en cultura, los órganos cerebrales se desenvuelven, adquiriendo facilidades para actuar con desembarazo. — Mozart y Beethoven no habrían podido existir en una tribu de hotentotes, cuyos órganos auditivos son ajenos al sentimiento estético de la armonía, del mismo modo que no se concebirían en medio de una tribu charrúa los númenes de Sófocles y Esquilo. — También el medio físico obra sobre el genio. — Es imposible exigir á los pintores que habitan en países nebulosos y fríos, la misma coloración que tienen los lienzos de los pintores que trabajan bajo un cielo límpido y entre las llamaradas de un sol brillante. — Eso aclara y explica la diferencia que existe, por ejemplo, entre la escuela veneciana y la holandesa, siendo tanto el influjo del clima que las telas de los maestros de la alta Italia se distinguen por su vigor, sobresaliendo, en cambio, por su delicadeza las

concepciones de los maestros de la baja Italia. — Los paisajes de Juan Crome, fuertes y verdaderos, delatan lo británico de su origen, como delatan su origen español, con lo meridional de su colorido, las pinturas de Madrazo y Rosales.

Del mismo modo influyen en el desenvolvimiento artístico, por lo que al individuo toca y compete, no sólo la sociedad en que vive, sino la familia de que forma parte, pues, en muchos casos, se heredan, además de los caracteres exteriores, las facultades éticas é intelectuales de una rama sanguínea. — El padre y tres de los abuelos de Rafael fueron pintores de no poco mérito, siendo durante un siglo el talento pictórico una facultad inseparable de la familia de los Vernet. — En el espacio de ocho generaciones, los antepasados de Sebastián Bach cultivaron el arte de la música; los parientes de Weber fueron compositores ó cantantes; el padre de Beethoven era tenor y el padre de Mozart fué maestro de capilla, contrariando tan sólo la ley de la herencia, entre los grandes músicos, Bellini, Donizetti y Halevy. (1)

Pero poco harían la herencia y el ambiente, sino contribuyesen al desarrollo del gusto estético. — La noción del gusto, que es una de las nociones de mayor interés en materia calológica, viene á ser la facultad de percibir y de apreciar acertadamente las bellezas é imperfecciones de las obras artísticas. — No hay nada más variable que los juicios á que dan lugar estas obras. — Unos zahieren lo que otros ponderan. — Lo que alabó el ayer, lo denigra el hoy. — Lo que hoy nos cautiva, acaso el mañana lo desdeñará. — El gusto artístico, que no es

(1) Ribot: De l'hérédité, págs. 70 y siguientes.

otra cosa sino la facultad de sentir el placer estético, no existe en aquellos seres cuyas fibras nerviosas carecen de la excitabilidad necesaria para gozar del placer de lo bello, como no existe tampoco en aquellos seres que no son capaces de experimentar un sentimiento de simpática admiración hacia el artista que nos proporciona el goce de lo hermoso. — El gusto es un compuesto de sensibilidad delicada y admiración consciente, explicándose la variabilidad del gusto entre los hombres: 1.º Por las desigualdades de la excitabilidad nerviosa, que es mayor ó menor, según los individuos; 2.º por el grado de educación estética, que no es la misma en todos los cerebros; y 3.º por las preocupaciones teóricas, nacidas al calor de una escuela determinada. — El gusto, en las naciones, varía á su vez, según las creencias, la cultura y los agentes físicos de cada una de ellas. — Cuando en las creencias religiosas de un pueblo, el elemento sobrenatural y maravilloso entra como factor principalísimo, el gusto artístico se goza en las fábulas, busca las leyendas, tiende á las narraciones en que lo espiritual se manifiesta en forma sensible ó lo sensible se espiritualiza, notándose que á medida que las creencias religiosas ceden su puesto al raciocinio, el gusto estético tiende hacia la verdad en el arte y el arte se independiza de la moral. — En los primeros días del siglo diez y siete hubiera sido considerada herética y disolvente esta frase de Folgeldt: — "Es una locura buscar la moral en el arte." — Si el gusto artístico gana con el libre examen y la libertad religiosa, gana también con el progreso de la cultura social. — Un habitante de la Atenas del siglo de Períclés debió tener necesariamente más cultivado el sentimiento de la hermosura que un habitante de la guerrera Esparta.—¿Por qué?—Porque mientras en los do-

minios de Lacedemonia los únicos ejemplos dignos de ser imitados, los únicos ideales merecedores de veneración, eran la virtud ciudadana y el valor heroico; la belleza física, que los esfuerzos de la escultura habían sublimado, se mostraba casi al desnudo en los gimnasios de la culta Atenas, cuyas plazas y templos se hallaban poblados de estatuas debidas al cincel de Fidias, en cuyos banquetes se cantaban trozos de Homero y odas de Anacreonte, en cuyos teatros se aplaudía á Sófocles y Esquilo. — Es innegable de igual manera, aunque no está del todo definida, la influencia de los agentes físicos, probando esa influencia, por ejemplo, el hecho de que el verde abunda en el vestuario y en la ornamentación de aquellos pueblos en que el follaje es escaso ó apenas existe, como sucede en Persia. — Se explica esa predilección por un colorido determinado, si se tiene en cuenta que las fibras oculares que menos entran en juego, donde el follaje falta, son las fibras encargadas de recibir las vibraciones lumínicas de intensidad media. — Esas fibras, fatigadas por un largo descanso, sienten una honda sensación de placer cada vez que obedecen al movimiento, que es la ley primordial de la vida. — Finalmente, los hábitos y las aspiraciones de cada pueblo y de cada época influyen en la noción del gusto. — Sabido es el valor que tenían en el mundo helénico los ejercicios corporales y conocida es la admiración que inspiraba á los griegos la belleza gimnástica, siendo lógico y comprensible que su estatuaria fuese la franca representación de la hermosura corpórea, del mismo modo que la estatuaria de la edad media, con sus imágenes descarnadas y pensativas, no fué otra cosa que la manifestación simbólica del ascetismo y del recogimiento de la citada edad. — De igual manera, mientras el arte

del Renacimiento representa la lucha entre el sentimiento pagano y el ideal místico, haciendo de un Cristo un Apolo y de un Moisés un Hércules, la escultura de nuestra edad tiende á reproducir el gesto y la actitud de nuestras pasiones, siendo contemporáneos, por la expresión realista de sus bronces y mármoles, Vela y Chantrey, Rauch y Laporthe. (1)

Entrando ahora en el estudio del desenvolvimiento del gusto, ¿qué marcha ha seguido su evolución estética, desde el sentimiento simple y confuso del salvaje y del niño, hasta su expansión clara y entera en el hombre civilizado? — Existen en los vertebrados y en los insectos dos modos de sentimiento estético, que son el sentido de la belleza óptica y el de la belleza auditiva, si bien aquel sentimiento está limitado á lo que concierne á su especie y á su tipo, siendo necesario admitir, en virtud de la selección sexual, que el sér zoológico considera bellas las condiciones de sus semejantes que elige y traspasa, habiendo un gusto hereditario y no variable en cada una de las especies, que consiste en el gusto del tipo específico puro y sano, deduciéndose de esto que la primera concepción que el hombre tuvo de la belleza debió formarse alrededor de su personalidad y basarse en el sexo. — La idea de la belleza nació del amor. — El primer concepto de la belleza fué el concepto físico. — Del sentimiento de la belleza corpórea debía nacer el gusto del adorno personal, siguiéndose á éste la afición á la belleza de los utensilios y de las armas. — De aquí á la decoración de las habitaciones no hay más que un paso, siendo el gusto arquitectónico el

(1) Taine: Philosophie de l'art en Grèce, págs. 93 y siguientes.

primero que se desenvuelve y se desarrolla impulsado por el celo religioso y las liberalidades de la monarquía, en sus formas despóticas y originarias. — Las artes, en su cuna, fueron exclusivamente antropomórficas, hasta convertirse de instinto orgánico en sentimiento de admiración por la belleza abstracta, por la hermosura sin color y sin forma. (1)

Siendo el placer estético un producto de la excitación de las fibras nerviosas, el placer será más ó menos intenso según sea más ó menos impresionable nuestra sensibilidad. — El que una á una sensibilidad extrema, un exacto conocimiento de las reglas artísticas, de las condiciones teóricas y prácticas que cada forma de arte requiere, estará en mejores condiciones de gozar del deleite de la hermosura y estará en mejores condiciones de comprenderla, que el que no posee una sensibilidad superior ó ignora las reglas calológicas en que el juicio de lo bello se basa. — El juicio de lo bello, la noción del gusto, ha sido y es capaz de educación, puesto que se apoya en la sensibilidad, que es refinable, y en el conocimiento de las reglas calológicas, que son aprendibles, porque al placer de lo hermoso, para ser completo, no le basta sentir la belleza, sino que necesita comprenderla y explicársela por medio del análisis racional. — La moda y las costumbres de cada pueblo y de cada época influyen en el gusto. — En los pueblos de poco desarrollo intelectual, en los pueblos cuya imaginación se asemeja á la imaginación infantil, el deseo de novedad no se manifiesta tan imperioso como en los pueblos muy civilizados, naciendo de ahí el que las costumbres sean menos variables en los primeros que en los segundos, lo que explica que el gusto

(1) Revue Philosophique, tomo XI, págs. 104 y 105.

estético sea también menos movedizo en las civilizaciones de cultura naciente. — La moda, que depende de circunstancias accidentales; la moda, que en muy limitadas ocasiones se funda en verdaderas causas artísticas, puede extraviar y pervertir el gusto. — El fallo de una edad, por lo que compete á las obras de genio, muy pocas veces es decisivo y muy pocas veces se ve corroborado por las generaciones de lo porvenir. — Para que el genio pueda manifestarse en todo su poder, es necesario que el genio tenga perfectamente educada la noción del gusto, independizándose de los caprichos de la moda y de la tiranía de las escuelas.

Dado lo que antecede, sabiendo ya en qué consiste el genio, y las causas que explican las variaciones del gusto calológico, entremos en el verdadero dominio de la filosofía del arte.

2. — La crítica científica. — Según Renan, Hipólito Taine fué la más vasta de las inteligencias del siglo XIX. — Su influencia en la evolución del espíritu literario puede compararse, hasta cierto punto, á la influencia ejercida en la evolución del espíritu científico por Claudio Bernard. — La crítica literaria que aparece, en la segunda mitad de la centuria décima octava, como género separado con La Harpe en Francia, con Lessing en Alemania y con Addison en Inglaterra; la crítica literaria que, hasta Sainte-Beuve, consistía en examinar las obras clásicas y contemporáneas con arreglo á las opiniones calológicas de cada escuela ó de cada grupo retórico; la crítica literaria no tuvo sino un valor relativo, un valor de secta, un valor cambiante según el dogma estético del crítico y del público, hasta que Sainte-Beuve, para juzgar los libros y los cuadros, creyó necesario determinar la influencia que

el medio físico, los antecedentes hereditarios y la educación ejercían en el desarrollo intelectual de sus autores. — Sainte-Beuve se equivocaba al creer que estas influencias aumentan ó disminuyen el mérito de la producción: pero, al estudiarlas, preparó el advenimiento de la crítica científica, desbrozando el camino que debía seguir Hipólito Taine, quien, prescindiendo del valer de los libros y dando por sentado que la crítica sólo se ocupa de lo que vale, se dedicó á estudiar las relaciones del autor con su obra y las relaciones del autor con el núcleo social á que pertenece. — Taine, por medio de una escala dialéctica, sube y asciende desde el libro al autor, considerando á éste, en primer lugar, como sér fisiológico, y, en segundo lugar, bajo el punto de vista de la psicología. — Se remonta luego á las causas engendradoras de las modalidades del alma del artista, deduciendo que influyen en la formación de su espíritu, la raza, el medio físico, el ambiente social y el momento histórico, lo que nos permite fijar una ley de dependencia mutua entre las obras artísticas y la civilización que engendra esas obras. — La historia de una literatura, para Taine, no es sino la psicología de un pueblo.

Usando de los mismos métodos que utilizaba Claudio Bernard, Taine quiso que las ideas filosóficas fundamentales se subordinaran abnegadamente al interés de lo verdadero. — Si más tarde retrocedió, si partido en busca de la certeza se encontró al fin de su camino con la moral, debióse á que, estudiando la revolución francesa, notó ó creyó notar que la irreligión y el amoralismo no benefician á las sociedades. — Marco Aurelio fué su maestro.— Homero fué la lectura de su juventud. — Antes de su encuentro con los jacobinos, antes de su diálogo con la guillotina, vivió asilándose, como el rey estoico, en la

calma de la contemplación y en el culto de lo real.—"Yo no conozco, le decía á Prevost-Parasol, una alegría humana ni un bien humano que valgan lo que la ciencia nos proporciona, es decir, la absoluta, la indubitable, la eterna verdad."

La esencia del carácter de Taine reside en su fe en la razón, y en su fanático apasionamiento por la verdad científica. — No creyendo en la bondad de la naturaleza humana, se retira mentalmente de la sociedad, para vivir una vida de trapense en la constante comunión con la naturaleza física. — "Trato de vivir, dice en una de sus cartas juveniles, fuera del tiempo y del espacio. — Un trabajo encarnizado, y una continua construcción de ideas dan un profundo gozo y una paz absoluta." — A fuerza de labor, en virtud de sus múltiples estudios científicos y de su fecunda actividad literaria, reune la soberbia elocuencia del genio francés á las facultades razonadoras del genio alemán. — Su sistema se basa en la conformidad del hombre y la naturaleza, en la correlación de las leyes que rigen al mundo inorgánico y á la materia organizada. — Aparta de su paso los problemas metafísicos transcendentales, estudiando lo que cae bajo el dominio de la observación sensible, lo que el mundo de los fenómenos le revela. — Entiende que la vida del hombre, como todas las manifestaciones organizadas de la naturaleza, se resume en una serie de movimientos, entrando en el orden de los fenómenos físicos y mecánicos. — Para explicar una obra de arte, según su método, es preciso seguirla pacientemente desde su formación, como un naturalista sigue una especie tomándola en sus orígenes. — Como una obra es el reflejo de una idea y es la expresión de un temperamento; como ese temperamento y esa idea están determinados por el ambiente que

circunda á la raza y las circunstancias del instante histórico en que vive el autor, es indispensable explicar y esclarecer la obra por las condiciones del medio y de la raza. — El estudio de la personalidad del artista, bajo la influencia ejercida por los agentes físicos y sociales, constituye el verdadero objeto de la estética. — Estas ideas generales le permiten, aplicando las teorías de la raza, del momento y del ambiente, analizar, describiendo bien y exponiendo mejor, la estatuaria de Atenas, la pintura de los Países Bajos, los dramas de Shakespeare, las novelas de Dickens y el imperio de Napoleón.

El sistema de Taine, como todos los sistemas, tiene partidarios y contradictores, — aunque estos mismos declaran lealmente que sus teorías han ejercido beneficioso influjo sobre el espíritu literario de nuestra época. — Pablo Lacombe, ocupándose de Taine como historiador de las literaturas, trata de demostrar que la consideración de la raza no puede servir de base á la crítica, "porque la raza huye de nuestros dedos cuando pretendemos apoderarnos de su sér íntimo." — Para probar su aserto, nos dice que Taine unas veces nos pinta al anglosajón como un impulsivo, pronto á ceder al impulso del sentimiento que surge en su espíritu como un resorte que se distiende, en tanto que otras veces nos lo presenta como un idólatra del deber, en cuyos altares está dispuesto á inmolarlo todo. — Y Lecombe añade que estas contradicciones se explican, porque la raza es imposible de caracterizar de un modo definitivo, por las marcas que le imprimen, modificando su esencia primitiva, los grandes acontecimientos históricos. — Lecombe añade que Taine, después de haber acordado á la raza germánica el espíritu de la síntesis y á la raza francesa el espíritu del análisis, "construye toda la intelectualidad literaria fran-

cesa sobre el modelo de los poetas de la centuria décima octava, olvidando que los poetas franceses de la escuela romántica son como el polo opuesto de los poetas galos del siglo XVIII.''

Lecombe discute también la teoría del medio. — Si la obra artística es la representación de una época, lo es únicamente porque esa época la ha producido; pero la época no ejerce ninguna influencia sobre los hombres superiores, sobre las mentalidades autónomas, aunque no pueda negarse el influjo del medio sobre los artistas desprovistos de originalidad. — ''¿Por ventura *Cyrano de Bergerac* ó *La princesse lontaine* representan y caracterizan á los franceses de 1900?''

Taine, en su apasionamiento de la teoría del medio, da suma importancia á las confesiones, como elementos de prueba en la historia de las literaturas. — Lecombe sostiene que la confesión de un espíritu superior sólo sirve para instruirnos sobre el espíritu de ese hombre, pero no sobre el espíritu de su época, porque ''el autor de la confesión es un sér superior y su siglo se compone de mediocridades.''

Emilio Faguet, comentando á Lecombe, estudia á su vez la teoría del momento. — Lecombe afirma que, siendo el momento el conjunto de verdades obtenidas en una época dada, el momento depende de los libros leídos por cada autor, pues el momento es uno para los aficionados á San Agustín y otro para los idólatras de Voltaire. Emilio Faguet contesta á Lecombe que todos los cerebros, hasta los que se nutren de excentricidades, leen á través del espíritu público, del espíritu general. ''El abate Barthélemy no leía sino en griego; pero es preciso reconocer que leía el griego á través del espíritu del siglo XVIII.'' — Emilio Faguet deduce de lo que antecede que el momento

no es sino una ampliación del medio. — "Pablo es francés *(raza)*, es parisién *(medio)* y está penetrado del espíritu del siglo XVIII *(momento)*. Este *momento* es el medio; pero más vasto, más extendido, más general que *el medio* que caracterizábamos al decir parisién." (1)

Doctorado en letras y en leyes, expositor clarísimo y analista agudo, elocuente y hábil ordenador de las pruebas en que se apoya, amigo de las ideas sintéticas y el decir concreto, Taine, nacido en Vouziers en 1828, empezó su carrera combatiendo los ideales espiritualistas, que entonces predominaban en el mundo del arte y en el mundo oficial. — La Academia le cerró sus puertas en 1874, por considerarle ateo y materialista; pero, vencida por lo grande de su reputación y lo indiscutible de su saber, tuvo que abrírselas de par en par en 1878. — Murió en 1893, después de haber creado la crítica científica, aceptada y extendida más tarde por Emilio Hennequin.

Según Hennequin, para llegar al conocimiento científico de una obra, de su autor y del núcleo social en que la obra despierta la emoción de lo hermoso, la crítica debe empezar por el análisis estético del libro sometido á su examen. — "La obra literaria, para Hennequin, es un conjunto de frases escritas ó habladas, destinadas, por medio de imágenes de distinta índole, ya muy vivas y precisas, ya vagas é ideales, á producir en sus lectores ó en sus oyentes una emoción especial: la emoción estética que se caracteriza por no producirse en actos, sino por llevar en sí su finalidad." (2) — El fin supremo y

(1) La Revue, abril de 1906, pág. 342.
(2) Hennequin: La crítica científica, pág. 20.

único del arte es suscitar la emoción de lo bello. — Lo bueno, lo útil, lo real y lo agradable, cuando son hermosos, no nos emocionan estéticamente por su finalidad práctica, sino que debemos á su belleza el sentimiento de placer que nos producen. — Dejaríamos de experimentar ese placer, si lo bueno, lo útil, lo real y lo agradable, sin dejar de serlo, perdieran la hermosura que provoca en nosotros la emoción estética. — La emoción que experimentamos, después de leer una novela ó asistir á la representación de un drama, es la finalidad del drama ó de la novela. — La emoción que los incidentes del drama ó de la novela provocan en nuestro espíritu se distingue de la que nos producirían esos mismos incidentes, si fuesen reales, porque es más débil y porque es inactiva, es decir, que no nos incita á la acción ni despierta en nosotros tendencias al acto. — Si vemos á un hombre desmayarse en la calle, acudimos á socorrerlo; pero si un hombre se desmaya en el teatro ó en la novela, á nadie se le ocurre acudir en su ayuda y llamar á un médico. — Eso sería absurdo. — Las obras literarias, las series de frases destinadas á emocionarnos, sólo tienden á conmovernos estérilmente, pertenezcan esas obras al género romántico ó á la escuela naturalista. Puede, pues, afirmarse "que la obra literaria es un conjunto de signos escritos, destinados á provocar emociones inactivas" y que lo primero que debe hacer la crítica es examinar "las emociones que suscitan las obras de un autor y los medios de que se sirve para provocarlas." (1) En toda obra se puede, por medio del análisis, desprender claramente más de una emoción principal. Delacroix es patético y fogoso; Poe nos seduce

(1) Hennequin: La crítica científica, pág. 23.

valiéndose de la curiosidad y del horror. — Alrededor de estos sentimientos primarios se agrupan otros que completan el aspecto de la obra, "pudiendo, á fuerza de delicadeza y de matices, llegar á transcribir en su integridad el cuadro de los movimientos anímicos que suscita todo artista." (1) — Después de esto, dice Hennequin, "es necesario proceder á separar los elementos del libro que producen más particularmente estas emociones, y á determinar los medios con que se logran los efectos de la obra." — ¿Cómo se procede á la separación? — Analizando las diversas partes de que el libro se compone; pero remontándose de las simples á las complejas, es decir analizando primero el lenguaje y después los personajes, los episodios y las ideas que constituyen el contenido de la obra que criticamos. — Del examen de cada una de estas partes de la obra, comparadas á las de otras novelas, ó más bien á un tipo medio ó abstracto de novela, se podrán fácilmente deducir las particularidades externas é internas del libro. "Estos medios de análisis son fáciles de aplicar á todos los géneros y á todas las artes." — Sólo será necesario modificar el procedimiento para las obras didácticas y para las producciones engendradas por la musa lírica. — En el examen de las primeras se atenderá muy especialmente á las partes en que el autor, abandonando la comprobación de los hechos, se entrega al hechizo de las hipótesis, es decir, al razonamiento apasionado, que es el único capaz de suscitar emociones estéticas en las obras que tienen á la verdad por único fin. — En el género lírico, una vez examinadas las particularidades gramaticales y rítmicas del estilo poético, "el estudio del contenido se reducirá al examen de la especie habitual de

(1) Hennequin: La crítica científica, pág. 27.

las imágenes, ó más claramente, al examen de los temas, de las visiones y de la región intelectual en que el poeta se complació.'' (1)

Al análisis estético, que nos da á conocer las causas de los efectos producidos por una obra artística, debe seguir el análisis psicológico, que nos permite estudiarla ''como signo del hombre que la ha producido.'' — La crítica científica consiste, propiamente, ''en remontarse del libro á su autor y del autor á sus admiradores.'' — Los caracteres particulares de una obra resultan de ciertas propiedades del espíritu de su artífice. — Estas propiedades son la causa de aquellos caracteres, siendo lógico y natural que estudiando los efectos, que son los caracteres, lleguemos á la comprensión de la causa, esto es, de la aptitud y de las condiciones del artista. — Si en una obra de arte existen ciertos caracteres, es que la organización mental de su autor es apta para producirlos. — Dedúcese, pues, que podemos llegar, apoyándonos en un conjunto de datos estéticos, al conocimiento de la organización psicológica del artista. — Sus obras nos delatan la naturaleza de los órganos de su espíritu, las singularidades de su imaginación y de su voluntad. — Todo lo que está en el libro, representaciones de ideas y de seres por medio de frases, ha debido encontrarse, antes de transmitirse, en el espíritu del autor. — Extrayendo de una serie de obras artísticas todas las particularidades estéticas que contengan, se podrá deducir una serie de particularidades intelectuales, aumentando en número é importancia las particularidades psicólogicas cuanto más variadas y más numerosas sean las particularidades estéticas. — ''La naturaleza de los temas ó asuntos, de las visiones, metáforas, tono y hasta

(1) Hennequin: La crítica científica, págs. 41 y 43.

puntuación de un escritor; de la pincelada, de los procedimientos, de la línea, del equilibrio de las figuras, de los valores, y del colorido de un pintor; de los timbres y de los ritmos de un músico; de las líneas, módulos, dimensiones y ornamentación de un arquitecto; todos los signos estéticos, en fin, pueden reducirse á significación psicológica, formándose con el conjunto de estas deducciones un vigoroso cuadro del espíritu del artista, cuadro que completarán las notas sacadas de las emociones que sus obras sugieren." [1] — En lo que se refiere al análisis psicológico, la facilidad de éste está en razón inversa del indiferentismo del fondo. — Es más fácil determinar la psicología de los artífices cuyas obras expresan sus propios sentimientos pasionales, que la psicología de los artífices que batallan para que la intervención individual no aparezca en sus obras. — Así, por ejemplo, el estudio psicológico de Maupassant es más arduo, mucho más arduo que el estudio psicológico de Feuillet. — El primero, dejándose absorber totalmente por la verdad de los escenarios y de los episodios que pintaba, luchó por anular su personalidad, para que no se transparentasen sus predilecciones y sus antipatías. — El segundo, paladín empeñoso del dogma idealista, lucha por el triunfo de sus tendencias con la visera alzada y el mote en descubierto, desprendiéndose una lección moral de todas sus novelas. — Leed, en la emocionante *Historia de una parisiense*, el modo como Juana de Latour Mesnil, que reune los candores del niño á la gracia de las ninfas y que junta una severa educación del espíritu á la más esmerada educación de la inteligencia, se convierte de ángel en monstruo gracias al escepticismo cansado, á la altivez fría, á la imperiosa vulgaridad del

(1) Hennequin: La crítica científica, pág. 56.

hombre, elegante sin gusto y fuerte como un toro, con quien la casan ante el altar mayor de la iglesia de Santa Clotilde. — Leed, en *El diario de una mujer*, todo el caudal de románticas abnegaciones y de heroicos esfuerzos que se oculta bajo los negros ojos y la tez pálida de Carlota de Erra, casada por piedad con Louvercy y amante espiritual del esposo de su amiga Cecilia. — Leed como *Julia de Trécœur* lanza su caballo, jadeante y cubierto de espuma, desde lo alto de la meseta del acantilado próximo al castillo de Vastville, para encontrar la muerte bajo el cielo de una mañana gris y á los pies del derrumbadero de granito que socavan las olas eternas, aquellas olas menos amargas y menos falaces que el amor sensual, que el amor caprichoso, que el amor sin purezas que inspira á la mujercita de talle flexible y de ojos azules, pero á la que la herencia y la educación han puesto las llamas del infierno en la sangre, el amigo íntimo de su esposo, el grave y el dulce y el caballeresco Jorge de Lucán. — Leed, en fin, toda la obra del novelista y del dramaturgo que escribió *Chamillac* y *Monsieur de Camors*, seguros de que fácilmente comprobaréis que su psicología, ya revelada por su estilo sin amplitud y menos rico en vigores que en tonos, es un compuesto de delicadeza, de gracia, de sensibilidad sutil y de viejas modalidades intelectivas, explicándoos el por qué el romanticismo, la idealidad, el ensueño, se presentaban como el germen de muchas virtudes y como el báculo de muchos deberes ante el espíritu, amable y fantaseador, de Octavio Feuillet.

3. — Las doctrinas de Taine. — De poco servirían el análisis y el estudio de la psicología de los autores, sin el análisis sociológico que los completa y que nos permite establecer las relaciones que existen entre la obra y ciertos

grupos de hombres, que, por distintas causas, son como los similares y los análogos del poeta ó del novelador. — Taine fué el primero que intentó probar que las obras de arte no son independientes del conglomerado social, demarcando los límites del influjo que la herencia, el medio y la zona de vida ejercen sobre los productores de la hermosura. — Sus doctrinas se encuentran expuestas, principalmente, en la *Filosofía del arte* y en la *Historia de la literatura inglesa*.

Taine dice que cada artista tiene su estilo propio y que ese estilo se manifiesta en todas sus obras. — Ante la obra no firmada de un maestro eminente, un conocedor os dirá el nombre del artista, y hasta podrá deciros, si su tacto es delicado y su experiencia es grande, á qué época de la vida de su autor pertenece la obra. — Pero el autor, por genial que sea, no está nunca aislado. — Siempre está comprendido en la familia de los artistas de su país que florecen dentro de la edad en que florece su numen. — En torno de Shakespeare, brillan con luz propia, Marlowe y Ben Jhonson, como cerca de Hugo brillan con luz propia Alfredo de Vigny y Alfredo de Musset, del mismo modo que en torno de Hogarth se agrupan y se desenvuelven Reynolds, Opie, Lawrence y Crome. — Esta familia de artistas está comprendida á su vez en el mundo que la rodea y cuyo gusto es conforme á su gusto, "porque el estado de las costumbres y del espíritu es el mismo para el público y para los artistas." — No es posible, pues, comprender acabadamente una obra artística ó una escuela literaria, sin estudiar con exactitud el estado general de las ideas y de las costumbres del tiempo á que pertenecen la obra ó la escuela. — Las producciones del espíritu humano, como las de la naturaleza, no se explican sino por su medio. — Lo mismo que la aparición de las plantas

está determinada por las variaciones de la temperatura física, que no permiten que en los países glaciales crezcan el naranjo y el bananero, cada especie artística necesita para desenvolverse de una determinada temperatura moral. — En el crepúsculo de su gloria, después de haber pasado la primera mitad de su vida oponiendo la inocencia de Británico á la crueldad de Nerón, Racine encuentra en la lectura de los versículos evangélicos un aliciente para su genio y una reflorescencia para su numen. — El 25 de Enero de 1869, las señoritas de Saint Cyr representan *Esther* ante Luis XIV y la Maintenon. — Los personajes bíblicos ó históricos de Racine están muy lejos de ser retratos. — Son ideas que se atavían con un rostro y un cuerpo para atemorizar ó enternecer. — El autor de *Phèdre* no trata de disgustarnos de la vida y rara vez nos pone en íntimo contacto con la realidad. — El objeto de sus obras es elevar y depurar las almas por la imagen idealizada de las virtudes y de los vicios. — Una piedad profunda, una fe ardorosa, ponen un lenguaje muy armonioso, unos sentimientos muy castos y unas ideas muy elevadas en las últimas tragedias de Racine. [1] — Pero no nos engañemos. Hasta en sus misticismos, aquella musa es una musa de corte, una musa rendida y palaciega. — Cuando el poeta celebra el triunfo de Esther y el derrumbe de Aman, el rey sol se enternece, la favorita llora y la corte aplaude, creyendo que asisten al triunfo de la Maintenon sobre Louvois. — La Maintenon tiene más de cincuenta años, va vestida de negro, está inundada de encajes riquísimos. — Una rosa demuestra que no ha renunciado aún á la coquetería; pero su coquetería es de-

(1) Geruzez: Histoire de la litterature française, tomo II, páginas 256 y 257.

vota y prudente. — No es buena ni dulce; su mirada es dura y su voluntad firme. — Gobierna al viejo rey uniendo el placer á la penitencia, el sermón al coloquio amoroso. — La directora ascética, en la quietud nocturna, tiene risas y espasmos de bacante. — Pero el conjunto de aquella mascarada de piedades aparece soberbiamente bello, porque cada parte conspira al efecto del todo, porque el todo y las partes dependen por entero de la voluntad de un hombre y de los caprichos de una mujer. — El rey ama el confesonario y la flagelación; la corte se confiesa y se disciplina, pero imponiéndose con una suavidad graciosa y sin bríos la penitencia de los azotes. — La atmósfera es propicia, el momento es por demás oportuno para que los ojos se llenen de lágrimas escuchando los musicales y edificadores versos de *Esther*. (1)

Después de sentada la base fundamental de su sistema crítico, Taine nos demuestra que todas las artes son artes de imitación y que el artista no debe apartar sus ojos de la naturaleza, á fin de imitarla lo más cerca posible; pero sostiene, con fundamento y acopio de datos, que la imitación absolutamente exacta de la realidad no es el fin verdadero del arte. — Algunas artes bellas, como la estatuaria y la literatura, son inexactas y lo son con propósito deliberado. — La estatuaria, para imponer la belleza, atenúa la expresión moral de sus imágenes, sirviéndose de un solo color y de ojos sin pupilas, como la literatura, para realizar lo bello, pule y retoriza la palabra humana, sin que esta falsificación perjudique á la obra. — ¿Cuál es, entonces, el verdadero fin de las artes? — Según Taine, hay en todos los seres y en todas las cosas un rasgo esen-

(1) Michelet: Luis XIV et la révocation de l'edit de Nantes, págs. 238 y 360.

cial, que los distingue y los caracteriza; pero ese rasgo característico, si bien modela los objetos reales, no los modela de un modo pleno. — La impresión de ese rasgo no es siempre bastante fuerte y bastante visible para caracterizar al objeto en que domina. — El arte trata de salvar esta laguna, dando relieve y poniendo en transparencia ese rasgo esencial. — "Lo propio de una obra de arte es reproducir el carácter esencial, ó al menos un carácter importante del objeto, tan dominador y tan visible como se pueda, y para esto el artista elimina los rasgos que lo encubren, encoge los que lo manifiestan, rehace aquellos que lo anulan y corrige aquellos en los cuales está alterado." El fin del arte es, pues, imitar la naturaleza sensible, reproduciendo las relaciones de las partes, para hacer dominar en ellas un carácter esencial. — Y Taine agrega: "La obra de arte tiene por objeto manifestar algún carácter esencial ó saliente, y por ende alguna idea importante de un modo más claro y completo que lo hacen los objetos reales. Llega á este fin empleando un conjunto de partes ligadas, cuyas relaciones modifica sistemáticamente. En las artes de imitación, estos conjuntos corresponden á objetos reales." (1) — Pedro Loti, Luis María Viaud, se distingue especialmente por haber desentrañado, evocándola, más que reproduciéndola, con su maravillosa asimilación sensacional y con su pincel riquísimo en matices, el alma de las cosas lejanas, el rasgo característico de las civilizaciones exóticas, la psicología virginal de Aziyadé y la modalidad infantil de Rarahú.

Volviendo á la base capitalísima de su sistema crítico, Taine nos dice, después de lo que antecede, que la obra de arte es determinada por un conjunto, que es el estado

(1) Taine: Filosofía del arte, tomo I, págs. 38 y 40.

general del espíritu de su época y el estado general de las costumbres del medio que rodea al artista. — Así como las plantas necesitan, para florecer, de una temperatura favorable y de un suelo propicio, las obras y las escuelas necesitan, para su nacimiento y propagación, del apoyo de las costumbres y de la simpatía del espíritu público. — Y del mismo modo que si el clima de un país se convierte en otro, el mundo de sus plantas se modifica, cuando cambia la temperatura moral de una sociedad, cambia también la índole de sus obras y de sus escuelas. — La temperatura moral no produce artistas; pero contribuye á que el talento se desarrolle y la escuela se afirme, escogiendo y estimulando las modalidades literarias más en armonía con el espíritu y las costumbres de la época y la región. — La dirección reinante, la dirección del siglo, señala rumbos á la intelectualidad, anulando y excluyendo las modalidades retóricas que no se adaptan á la índole y á las exigencias del medio ambiente. — Los talentos que pretenden crecer, separándose de la dirección reinante, hallan cerrado el camino. — "La presión del espíritu público y de las costumbres cercanas, dice Taine, los comprime ó los desvía, imponiéndoles un florecimiento determinado."

La temperatura moral, ¿de qué manera obra sobre las producciones artísticas? — Para explicar el influjo de esa temperatura, es necesario tener en cuenta que el artista no vive aislado, sino en constante comunicación con el espíritu de su tiempo. — Cuanto más intensa sea la sensibilidad del artista, más hondo surco dejan en su alma las cosas que oye y las cosas que ve, porque siéndole más fácil que á los otros distinguir los rasgos salientes de los objetos, se apropia y exprime con mayor facilidad el trazo característico de su época. Por otra parte, como el artista

goza en el aplauso y el público aplaude con delectación lo que expresa sentimientos análogos á los suyos, es lógico que el artista se incline, para atraerse las simpatías y ganar renombre, ante el gusto de sus contemporáneos, siguiendo la corriente del siglo y aclimatándose á la atmósfera moral de su tiempo. — Esta atmósfera influye desarrollando en el artista ciertas necesidades, ciertas aptitudes y ciertos sentimientos, que son los caracteres determinantes y dominadores de la edad en que vive. — Como cada cambio de temperatura moral produce nuevos sentimientos, nuevas aptitudes y nuevas necesidades en la sociedad y en el artista, cada nuevo estado del espíritu público da lugar á la floración de nuevas formas y de imágenes nuevas, que encuentran su molde apropiado en el íntimo modo de ser del tiempo nuevo. — "No se puede negar que se transforma el estado de las costumbres y de las ideas de los hombres, como no se puede negar la consecuencia que esta renovación de las almas y de las cosas debe traer consigo una renovación del arte." (1) Robustezcamos lo que antecede, dándole aplicación. — La unidad maravillosísima del reinado de Luis XIV; la importancia que habían adquirido las cuestiones religiosas desde los primeros encuentros del papado con el protestantismo; y la fe calcinadora que impregnaba las almas, en un tiempo en que la realeza absoluta necesitaba exagerar el dogma del derecho divino para que empalideciesen sus terrenas fragilidades, explican el engrandecimiento de la elocuencia sacerdotal que llega, entonces, á lo más alto de la escala del verbo con los magistrales discursos de Bossuet. — Si la grandeza de la dinas-

(1) Taine: Filosofía del arte, tomo I, págs. 93 y 94.

tía y la exaltación del ritual eclesiástico son los signos característicos de la época pomposa y elegante que habían preparado Richelieu y Mazarino, del mismo modo el sentimiento del honor caballeresco y de la bizarría heroica, mal comprendido por un pueblo en que todo tiende á las exageraciones románticas, desde el sol que calcina hasta los claveles de corola doble, explican los dramas en que Calderón, Lope de Vega y Rojas enaltecen las revanchas conyugales, no siempre justas, glorificando á los protagonistas de *El pintor de su deshonra*, *La discreta venganza* y *García del Castañar*. — Igual acontece si se examinan, con arreglo á su tiempo, las groseras sátiras de Butler y las cínicas canciones de Rochester, cuya popularidad sólo es comprensible en una época ávida de lujuria y de sangre, tan rica en escepticismo como pobre en ingenio, cuya filosofía obedece á Hobbes y cuyas mujeres copian el impudor de la duquesa de Cleveland. — El arte es el reflejo del espíritu público, modificándose á medida que éste se transforma. — Después de Luis XIV, languidece la elocuencia del púlpito; con Carlos III, con la supresión de los mantos y de las capas, el romanticismo español se debilita, á pesar del motín que derribó á Esquilache; y el destronamiento de las doctrinas de Hobbes, la gran revolución moral de 1688, dejará florecer y desenvolverse al humorismo de Addison y á la filosofía de Hutcheson, preparando la llegada de la novela depuradora de Goldsmith.

Estudiadas las influencias que acabamos de señalar, dice Hipólito Taine: "La obra de arte tiene por objeto manifestar algún carácter esencial ó saliente, de una manera más completa y clara que lo hacen los objetos reales." — "El artista se forma la idea de ese carácter, y conforme á su idea transforma el objeto real." — "Así las cosas pasan de lo real á lo ideal, cuando el artista las

reproduce modificándolas conforme á su idea, y las modifica conforme á su idea cuando, recibiendo y haciendo sobresalir en ellas algún carácter notable, altera sistemáticamente las relaciones naturales de sus partes para hacer ese carácter más visible y más dominante.'' (1) Pero, como es lógico, los artistas no son impresionados del mismo modo por el mismo objeto, dadas sus diferencias de raza, de espíritu y de educación. — En cada uno de ellos, la misma idea reviste diversa forma, presentando el rasgo característico del objeto de distinta manera. — Es más. Cada artista puede, entre los rasgos característicos del objeto, elegir el rasgo que más le agrada. — Su objeto es convertir en dominador un carácter notable y saliente. — Todos los novelistas y todos los dramaturgos han usado y abusado del amor; pero los tipos amorosos se renuevan incesantemente en la historia de la literatura. — Aun dentro del mismo país y de la misma época, el amor es uno para Renato Bazin y otro para Andrés Theuriet, como el amor es uno para Pedro Wolff y otro para Victoriano Sardou. — El arte, lo mismo que la ciencia, necesita saber valuar los caracteres, para elegir y representar el carácter más notable y de más importancia. — El principio de la subordinación de los caracteres, que desde los comienzos del siglo pasado impera en las ciencias naturales, impera también, desde hace algunos lustros, en el mundo de las producciones artísticas. — Los caracteres más importantes, en una planta ó en un animal, son los menos expuestos á variación, los que mejor resisten á las circunstancias que luchan por alterarlos ó deshacerlos. — ''Así, en una planta la elevación y el vo-

(1) Taine: Filosofía del arte, tomo II, págs. 194 y 195.

lumen son menos importantes que la estructura, pues en el interior ciertos caracteres accesorios y al exterior ciertas condiciones accesorias, hacen variar el volumen y la elevación sin alterar la estructura.'' — ''En un ser viviente hay dos partes: los elementos y la constitución. — La constitución es ulterior; los elementos son primitivos. — Se puede trastornar la constitución sin alterar los elementos; no se pueden alterar los elementos sin trastornar la constitución.'' — ''Se debe, pues, distinguir dos clases de caracteres: los unos profundos, íntimos, originales, fundamentales, son los caracteres de los elementos ó de la materia; los otros superficiales, exteriores, derivados, superpuestos, son los caracteres de la constitución ó estructura.'' [1] Taine deduce de lo que antecede que, tanto en el mundo moral como en el mundo físico, la importancia de los caracteres depende de la grandeza de su fuerza, de su aptitud para resistir á todo lo que los contraría, de su grado de invariabilidad y de lo íntimo de su enlace con los elementos del sér, no con la constitución de éste. — Los caracteres más estables son, lo mismo en el mundo de la ciencia que en el mundo del arte, los más elementales, los más íntimos, los que aparecen tan pronto como el hombre razona, los dominadores, aquellos sobre los que se moldea el personaje imperante de cada período de la historia de la literatura, los que constituyen una situación general del espíritu de cada época. Así se explica el por qué ''hay escritores que entre veinte obras secundarias, han dejado una obra de primer orden.'' — ''En uno y otro caso, el talento, la educación, la preparación, el esfuerzo, todo era semejante: — y, sin embargo, en el pri-

(1) Taine: Filosofía del arte, tomo II, págs. 208 y 210.

mero ha salido del crisol una obra vulgar, y en el segundo, ha visto la luz una obra maestra.'' — ''Es que, en el primer caso, el escritor no ha expresado más que caracteres superficiales y efímeros, mientras que en el segundo ha fijado caracteres durables y profundos.'' — ''Si se recorren las grandes obras literarias, se hallará que todas ellas manifiestan un carácter profundo y durable, y que su puesto es tanto más alto cuanto más durable y profundo es este carácter.'' — ''Son resúmenes que presentan al espíritu, bajo forma sensible, tan pronto los rasgos principales de un período histórico, tan pronto los instintos y las facultades primordiales de una raza, tan pronto algún fragmento del hombre universal y esas fuerzas psicológicas elementales que son las últimas razones de los acontecimientos humanos.'' (1) Así Daniel de Foé, con su vida accidentada y no siempre pura, perseguido por las enfermedades y los odios de secta, de inteligencia sólida y fantasía escasa, tropieza sin saberlo con la inmortalidad al encarnar el alma de una nación entera en su *Robinson Crusoe*, porque su héroe es la raza, el pueblo, todo el país británico con su amor al mar, con sus sobresalientes aptitudes mecánicas, con su fe en las cifras, con su culto á los hechos, con su voluntad fuerte, con su instinto de colono incansable y con la choza rústica que llenan de esperanzas los versículos bíblicos.

Un carácter es una fuerza natural. — El carácter dominador, el más valioso, el más preferible, el más duradero, el que debe buscarse, es el carácter que resiste á los otros y los anula. — Un carácter puede ser beneficioso ó perjudicial. — Son beneficiosos los caracteres de la voluntad y

(1) Taine: Filosofía del arte, tomo II, págs. 224 y 227.

de la inteligencia que ayudan al hombre en la acción del conocimiento. — Son perjudiciales los que contrarían ó desorientan la acción del conocer. — El artista no llega á la súbita comprensión de los caracteres dominadores, estables, beneficiosos, sin el apoyo de una sensibilidad delicada y sin el aguijón de una simpatía vibrante hacia aquello que quiere representar. — Sin la facultad de amar, sin la virtud de consagrarse abnegadamente á la dicha del bien amado, el artista no engendra obras de vida larga y de influjo benéfico. — Es contaminándonos con la ardentía de su fecundo amor, que nos proporciona las emociones estéticas más elevadas, abriendo nuestro espíritu á los sentimientos dignificadores. — El carácter saliente, enrojecido por la llama de la pasión que inspira al que lo modela, nos deslumbra como un lamparazo de sol brasileño. — La obra superior es "aquella en que el Arte dá el mayor valor posible al carácter que tiene el mayor valor posible en la Naturaleza." (1)

4. — Más sobre las doctrinas de Taine. — Taine, en su *Historia de la literatura inglesa*, vuelve á insistir sobre las ideas manifestadas en su *Filosofía del arte*.

Cuando volvemos nuestros ojos al hombre visible, ¿qué buscamos en él? — Taine dice, con razón, que buscamos al hombre invisible. — El hombre invisible está manifestado por el hombre exterior. — Los hábitos, los gustos, el gesto, las palabras, los escritos, todas las empresas del hombre visible, nos permiten llegar á conocer las facultades y los sentimientos del hombre que no se ve. — Cuando la educación del crítico es suficiente, el crítico puede, ba-

(1) Taine: Filosofía del arte, tomo II, pág. 295.

sándose en las exterioridades, hacer la psicología del hombre invisible. — No basta, sin embargo, observar y anotar algunos estados íntimos del hombre, para conocer por entero su psicología. — A la reunión de los hechos debe seguir la investigación de las causas que los han producido, — porque todos los hechos se apoyan en una causa física ó moral. — "Los sentimientos y los pensamientos humanos forman un sistema, y ese sistema tiene por primer motor ciertos rasgos generales, ciertos caracteres de la inteligencia y del corazón, comunes á los hombres de una raza, de un siglo ó de un país." (1) Si el concepto general de la raza la conduce á las simples anotaciones, á las anotaciones secas de lo que ve ó siente, con el correr del tiempo la lengua de esa raza se descolora, su instinto poético se debilita, su moral se hace práctica por demás y su espíritu entero adquiere irresistibles propensiones al positivismo. — Si, por el contrario, el concepto general de la raza la conduce á lo simbólico, la lleva á transformar en imágenes lo que ve y siente, la lengua se matiza con destellos múltiples, se desenvuelve el instinto de la belleza, la moral se goza en lo suprasensible y el espíritu entero adquiere propensiones irresistibles á la idealidad. — "La raza son las disposiciones innatas y hereditarias que el hombre aporta consigo, y que van unidas, por lo común, á marcadas diferencias de temperamento y de estructura corporal." — La raza, á pesar de las desviaciones que pueden imprimirle el medio y el momento, es una fuerza definida y de una tenacidad extraordinaria, una fuerza que siempre se reconoce y se descubre en algunos de los delineamientos principales de la lengua, la religión, la literatura

(1) Taine: Historia de la literatura inglesa, tomo I, pág. 16.

y la filosofía de cada país. — Después de la raza hay que considerar el medio en que la raza vive, porque ese medio ejerce un influjo muy poderoso en las obras de arte. — "El hombre no está sólo en el mundo, sino que le envuelve la naturaleza y le rodean los otros hombres." — Lógico es, pues, que la raza se altere ó modifique, sin perder su carácter dominador, en virtud de las circunstancias físicas ó sociales, cuando éstas se prolongan y pesan, por largo tiempo, sobre el rasgo original y permanente de la raza. — Un clima y una situación diferentes engendran necesidades diferentes, haciendo que se modifiquen los instintos, las aptitudes, los hábitos y las acciones. — A la fuerza de la raza y á la fuerza del medio, se une la no menos imperiosa fuerza del momento. — "Cuando actúan el carácter nacional y las circunstancias ambientes, no actúan sobre una tabla rasa, sino sobre una tabla donde ya se han marcado impresiones. — Según se toma la tabla en un *momento* ó en otro, la impresión es diferente, y eso basta para que sea diferente el efecto total." (1) — Tenemos, pues, que según sean las aptitudes de una raza para las ideas generales, así serán su religión, su arte y su filosofía; pero tenemos, también, que una situación prolongada de circunstancias envolventes, climatológicas ó políticas, pesa sobre la raza, concluyendo por amoldarla á sus exigencias. — Tenemos, en fin, un tercer orden de causas, el del momento, fácilmente explicable si se tiene en cuenta que las obras del hoy son una resultante de las del ayer, que, combinando su influjo con los influjos de la raza y del ambiente, imponen á lo que nace una dirección fija. — "No hay aquí más que un problema de mecánica:

(1) Taine: Historia de la literatura inglesa, tomo I, pág. 25.

el efecto resultante es un compuesto determinado totalmente por la magnitud y la dirección de las fuerzas que lo producen. — La única diferencia que separa estos problemas morales de los problemas físicos, es que las direcciones y las magnitudes no se dejan valuar ni precisar tan fácilmente en los primeros como en los segundos.'' — Así, para Taine, ''la raza, el medio y el momento, es decir, el resorte interior, la presión exterior, y el impulso adquirido, constituyen no sólo todas las causas reales, sino todas las causas posibles del movimiento intelectual.'' (1)

Hennequin, sin dejar de admitir lo incontrastable de la acción de la raza, el medio y la zona de vida; Hennequin, aun aceptando como probables las teorías anteriores, como no las encuentra rigurosamente justas, no cree que se pueda sacar un partido seguro de su aplicación. — Esas teorías no son, en el fondo, sino hipótesis verosímiles. — La antropología demuestra que, desde los tiempos más remotos, las razas se han mezclado y confundido, no existiendo naciones constituídas exclusivamente por una raza sola. — ''Una nación es un conglomerado de razas diversas, de las que ninguna puede ser considerada como pura, no teniendo otro carácter común que una zona definida y una lengua usual, en la que se pueden distinguir mil elementos adventicios. Cuando una nación produce una literatura, esta literatura misma es una literatura de idioma y no de raza, á la cual cooperan talentos venidos de todas las regiones y salidos de todas las comunidades en que se habla la misma lengua.'' Y Hennequin concluye que ''para juzgar la teoría que se funda en la permanencia de los caracteres de la raza en sus indivi-

(1) Taine: Historia de la literatura inglesa, tomo I, págs. 27 y 29.

duos, basta observar que la semejanza moral no existe ni siquiera en los miembros más cercanos de una misma familia.'' [1] — Si el artista no depende esencialmente de su raza, ¿depende, por ventura, del medio social en que ha aparecido? — Hennequin declara que existe la influencia del medio social; pero que si esa influencia, actúa de un modo permanente, esa influencia no es constante ni fija, siendo muy grande el número de los artistas que permanecen refractarios al medio. — La influencia de las circunstancias ambientes, según Hennequin, es poderosa, aunque no absoluta, sobre las sociedades vírgenes y sobre las literaturas muy jóvenes; pero decrece á medida que las literaturas y las sociedades se desarrollan, anulándose casi por entero cuando las artes y el núcleo social arriban á la plenitud, llegan á su apogeo. — ¿Por qué? — El hombre, por economía de fuerzas, tiende á persistir en su sér moral y en su sér físico, á modificarse lo menos posible, siéndole más fácil conservar sus facultades propias en una sociedad civilizada que en una sociedad primitiva, pues á mayor progreso corresponde siempre una mayor libertad individual. — La influencia del medio es esencialmente variable, siendo imposible deducir de una obra, en todos los casos, la índole, los gustos, la psicología de la sociedad en que se ha producido. — ''No hay tampoco ningún conjunto de observaciones serias, ninguna ley que permita conocer la influencia que los caracteres climatéricos, geográficos ó pintorescos de un lugar pueden ejercer sobre sus habitantes.'' — Como dice Hennequin, ni el montañés, ni el costanero, ni el hombre de las llanuras, tienen caracteres físicos y morales deter-

(1) Hennequin: La crítica científica, págs. 77 y 79.

minados. La influencia de la zona es lenta y es débil, no pudiéndose afirmar nada definitivo acerca de los efectos producidos por ese factor en las obras de arte. — Luis de Eguilaz es andaluz como son andaluces los hermanos Quinteros. — ¿La zona ha creado algún parentesco intelectual, visible y deslindable, entre el autor de *La payesa de Sarriá* y los autores de *La casa de García?* — Uno sólo: la riqueza del colorido, que se encuentra siempre en todos los que nacen bajo el cielo de brasas del mediodía. — Hennequin deduce que la fuerza de la raza, la del medio y la de la zona de vida, si bien existen, influyen de modo oculto y variable, "sin que ninguna de estas tres causas pueda servir para remontarse de una obra ó de un artista á un grupo extenso de hombres." (1) — ¿Cómo adivinar que pertenecen á la misma raza, al mismo medio y á la misma zona Bocaccio y Petrarca? ¿Cómo sostener que pertenecen á la misma zona, al mismo medio y á la misma raza los poemas de Alfredo de Vigny y las canciones de Juan Pablo Beranger? — Prescindiendo, pues, de las teorías anteriores, que sólo son rigurosamente ciertas cuando se trata de los períodos literarios primitivos, lo único que podemos deducir, analizando los componentes de una obra, son algunos principios calológicos generales, la psicología del autor y la índole moral de los que le admiran.

Es indudable la influencia de la labor del genio sobre la multitud, sobre la masa, sobre el núcleo de sus contemporáneos. — El escritor genial agrupa en torno suyo á sus congéneres intelectuales, á los que poseen un organismo semejante á su organismo. — Como una piedra caída en una laguna va formando círculos concéntricos cada vez más

(1) Hennequin: La crítica científica, pág. 91.

grandes, una obra genial, caída en el seno de una época ó de una nación, va formando círculos concéntricos de simpatía que concluyen por encerrar á todas las almas dentro de la redondez de su circunferencia. — Las obras geniales, como las empresas heroicas, requieren una enorme armonía entre el espíritu del que las concibe y el espíritu del público que las aplaude ó realiza. — La gloria de un artista y el triunfo de un héroe, según Hennequin, se componen de dos hechos: un hecho de particularización y un hecho de adhesión admirativa. — El primero de estos hechos hace que, en un momento dado, aparezcan, en el núcleo social, el artista ó el héroe de facultades excepcionales para imponer su mentalidad ó su empresa á la multitud. — El artista se llamará Cervantes. — El héroe puede ser Cristóbal Colón. — Ese artista, ese héroe subyugan, sugestionan, hipnotizan, trasmiten su voluntad á los extraños, se apoderan de ellos y los orientan en la dirección que place á su genio. — La adhesión admirativa se manifiesta, realizando la empresa ó vulgarizando la obra. — El genio renueva la sociedad, haciendo que sus admiradores se agrupen y predominen. (1) Para Hennequin, como para Carlyle, la historia de la civilización no es otra cosa que el estudio biográfico de los grandes hombres, puesto que las modalidades de aquélla no son sino el resultado de la influencia por éstos ejercida. — Hegel, que consideraba á los hombres como semidioses, fué el precursor de estas ideas de Hennequin y Carlyle. — Lebon las combate. —Según Lebon el verdadero papel de los grandes hombres se reduce á presentir la dirección de los acontecimientos, empujando á los pueblos en esa dirección. — El fenómeno de

(1) Hennequin: La crítica científica, págs. 148 y 151.

sugestión del genio sobre las masas no sería explicable y comprensible, si la aparición del héroe ó del artista no se verificara en el momento preciso en que el gusto general concuerda con la índole del proyecto del héroe ó de la concepción artística. — Colón aparece en la época de los grandes descubrimientos marítimos.—Cervantes escribe cuando el vulgo principiaba á cansarse del falso pundonor y de las proezas maravillosas de los caballeros andantes. — El público pone siempre un poco de sí mismo en la obra de arte, en el pensamiento del hombre que responde á sus gustos y á sus tendencias, agregando cualidades imaginarias á las cualidades reales del héroe ó del artista que le sugestiona. [1] — Eso explica lo efímero de las glorias terrenas y, muy especialmente, lo pasajero del triunfo de las modalidades retóricas. — Las impone el gusto de un momento y el gusto de otro momento las derrumba. — No hay héroe ni artista que puedan impedir, perpetuando su reinado, la lógica evolución de una sociedad. — Sólo se mantienen, con eclipses transitorios, las obras que responden á los impulsos primitivos y permanentes, fundamentales y transmisibles de la humana naturaleza. — No lo olviden aquellos que, radiantes de esperanza y de juventud, sueñan con subir, por la escala del poder ó de la hermosura, al templo de la inmortalidad.

Si bien no es posible negar la influencia ejercida por el genio filosófico ó el genio artístico sobre las grandes masas, es absurdo creer que esa influencia es la única fuente y la causa exclusiva de todos los estados de cultura. — Si el público obedece á la sugestión de lo genial, el genio, á su vez, sufre la sugestión de las ideas y de las aspiracio-

(1) Villa: La psichologie contemporaine, pág. 431.

nes del medio en que vive. — La acción es recíproca. — Se dirige, sí; pero cuando se camina por el mismo sendero por que caminan la apasionada lógica y el interés vital de cada ciclo histórico. — Hennequin dice: "El alma de un gran hombre es la que puede poner en movimiento un millón de brazos como si fueran propios; el alma de un gran artista es la que hace estremecerse á un millón de sensibilidades individuales, y la que hace la alegría y la tristeza de un pueblo." (1) Perfectamente; pero ¿cuándo? ¿cómo? Si las artes y la literatura de un pueblo, como dice Le Bon, no son otra cosa que el simple reflejo de las ideas y de los sentimientos de ese pueblo, el artista preferido, el más encomiado, el más influyente, será el que refleje con más fidelidad los sentimientos y las ideas de una época y de una nación. — Taine ha reconocido, por repetidas veces, que la popularidad nace de la corriente eléctrica que pone en simpática comunicación el alma del público con el alma de su poeta ó filósofo favorito. — En el último tomo de su *Historia de la literatura inglesa*, Taine nos explica, analizando el carácter de la sociedad británica, el motivo de la marcha triunfal de Dickens y Tennyson. — Como el poeta y el novelista se amoldan á las costumbres y á las aspiraciones de la sociedad en que florecen, el público admira su talento y aplaude sus obras, que son el retrato de su sér moral, de su personalidad colectiva. — Es lógico y es justo que suceda así. — El artista, no por ser artista, deja de ser hombre. — El artista, por el hecho de ser artista, no está divorciado de su tiempo y de su país. — El artista es un ciudadano que debe compartir todos los deberes que el patriotismo

(1) Hennequin: La crítica científica, pág. 152.

entraña, sin que su intelectualidad, por grande que sea, le autorice para mirar con desprecio irritante las colectivas ansias y los dolores colectivos. — La rosa pertenece al rosal; el pájaro al monte. — El público hace bien, aplaudiendo al que humaniza su talento, al que sale de su torre de marfil, al que baja á la arena de la lucha diaria, al que estudia los problemas del hoy, al que estimula sus virtudes, al que robustece sus esperanzas, al que pide piedad para sus miserias y al que comparte sus angustias de esparcidor de las semillas del tiempo futuro. — Es natural que el artista debe anteponer á todo el culto de la belleza, porque, como dice Taine, "un verdadero pintor mira con placer un brazo bien plantado y de músculos vigorosos, aunque ese brazo sirva para aporrear á un hombre;" pero no es menos natural que el público, la muchedumbre, el rebaño de camellos que se doblan bajo su carga de ensueños y de realidades, prefieran al artista que sabe asociar, al culto de lo hermoso, el sentimiento de los deberes que imponen las necesidades de la hora presente, en cuyas entrañas se oyen ya los vagidos de lo porvenir. — El artista, que es hombre, se debe á su tiempo, á sus ideas, á su país, á lo que le cultiva y á lo que le enflora. — No es un sér aislado ni un sér de excepción. — Es justo que admiremos á los sacerdotes de la fe de lo hermoso; pero no es menos justo que prefiramos al levita que, sin abandonar los altares de la hermosura, se asocia á los dolores y á las esperanzas del tiempo en que vive y el país en que nace.

5. — Guyau y la estética contemporánea. — Guyau, combatiendo la teoría spenceriana, según la cual los sentimientos estéticos excluyen en absoluto las ideas de utilidad y de interés, sostiene que es una exageración negar

carácter estético á todo lo que tiene una finalidad útil ó interesada. — Un camino, un acueducto, un muelle, una universidad, una iglesia, ¿dejan de ser bellos, arquitectónicamente considerados, porque respondan á una necesidad práctica ó una aspiración del espíritu? — No es menos erróneo afirmar que sólo las cosas que no codiciamos nos producen el deleite de la hermosura. — La emoción del amor, aun bajo la forma del deseo, es el tipo de la emoción estética, porque el amor está presente en el fondo de las principales emociones calológicas. — La hermosura física, la hermosura humana, es, al mismo tiempo, sensible y deseable. — El deseo no es opuesto al sentimiento de la belleza, y, antes bien, lo bello se apetece por la misma razón de que es bello. — El deseo nos produce, no pocas veces, un placer más hondo y más vivaz que la posesión.

El placer de lo bello no es opuesto á la acción ni se opone tampoco al sentimiento de lo real. — Intelectualizar demasiado lo bello es restringir el elemento de actividad que debe encontrarse en todo estado mental, porque todo estado mental es inteligente, sensible y activo. — El arte es activo y apasionado porque es un compuesto de deseo y placer. — El artista desea realizar lo que imaginó y goza al realizarlo, tendiendo á producir emociones análogas á las emociones que siente su espíritu. — La emoción estética más profunda es la que puede satisfacerse, trocándose con rapidez en actos. — La música de las charangas militares nunca emociona con más intensidad á los ejércitos y á las multitudes que en los días de tumulto ó de combate. — La ficción no es, pues, una necesidad de lo bello. — La emoción estética no es hija sólo de lo ideal irrealizable. — El placer de lo hermoso puede emanar de lo real vívido. — Si el arte se concreta á dar á sus sueños una

vida ficticia, es porque el arte no puede infundir á sus sueños la vida real, la vida de la acción. — Es poco estético todo lo que no imita á la naturaleza, todo lo que no copia á lo activo, todo lo que es ficticio en sí y de por sí. — "La vida es, en último análisis, el fin del arte, y el artista no finge sino para hacernos creer que no finge." (1)

Después de sostener que todo lo vivo, que todo lo real, en ciertas condiciones, puede llegar á ser bello, Guyau estudia la belleza en los movimientos, afirmando que la belleza de éstos se caracteriza por la fuerza, el orden y la gracia. — "Experimentamos un placer estético en darnos cuenta de nuestro vigor, en ejercitar nuestra energía en cualquier obra, ó en ver á los otros ejecutar la suya." — Del mismo modo, la armonía, el ritmo, el orden, la adaptación del movimiento á su medio y su fin, nos produce el placer que nace del vencimiento de las dificultades que nos ofrecen las resistencias que el movimiento tiene que salvar en su trayectoria, no siendo el orden, sino una economía de fuerzas. — La gracia, en fin, es la impresión que nos producen los movimientos en que se diría que no toma parte el esfuerzo muscular, es decir, "aquellos en los cuales los miembros juegan libremente, como movidos por el aire." — Para Guyau, tanto el juego como el trabajo se prestan á los movimientos estéticos. — "Un leñador, derribando una encina y blandiendo el hacha con sus músculos vigorosos, puede casi despertar el sentimiento de lo sublime." — Otro tanto puede decirse del marinero, que, en medio de la tempestad, recoge el velamen que sacuden los vientos huracanados. — "Henos aquí,

---

1) Guyau: Los problemas de la estética contemporánea, página 47.

sin embargo, muy lejos del juego, porque todos estos hombres persiguen un fin determinado: el ritmo, que regula y adiestra sus movimientos, no tiene otra explicación que la persecución del fin y la tensión de todas las fuerzas para este objeto único." [1] — La finalidad determinada del movimiento contribuye á que aumente el carácter estético del mismo, gracias al *interés* que excita en nosotros el fin que se persigue y gracias á la *dirección* conocida á que el esfuerzo tiende, dirección que nos permite apreciar si el esfuerzo está en proporcionada relación con el fin perseguido. — "La tensión de los músculos, la fatiga llevada á un cierto límite, y hasta la alteración de los rasgos fisonómicos, todo adquiere entonces valor estético, en proporción y en armonía con el fin deseado." — Si el juego, dice Guyau, nos obligase á los mismos esfuerzos á que están obligados el marinero y el leñador, el juego no nos produciría placer alguno, por la desproporción que entonces existiría entre el esfuerzo y el resultado. — Lo inútil, tomado como objetivo de la voluntad, no complace á la inteligencia, en tanto que el trabajo, siempre que la razón lo justifique, encierra y contiene elementos estéticos, pudiendo afirmarse, que "el juego, el ejercicio frívolo de la actividad, está muy lejos de ser el principio de lo bello." El juego, en sí, es anticalológico, siendo, como es, "una expansión loca y pasajera de la actividad." — La gracia misma sólo es apreciable cuando conocemos el fin á que se dirige, es decir, cuando podemos apreciar si su esfuerzo, su precisión y su agilidad están en armonía con el fin á que tienden el gesto agradable ó el acto gracioso. — Es, pues, indudable que el trabajo es más estético que

(1) Guyau: Problemas de la estética contemporánea, pág. 52.

el juego. — En muchas ocasiones, el juego tiene menos belleza y menos grandiosidad que el trabajo, debiendo agregarse que la belleza de los movimientos no puede ser definida siempre como una economía de fuerzas, porque, ante ciertos objetivos de carácter sumamente elevado, poco significa el consumo de fuerzas que su conquista impone. [1] — La belleza de los movimientos nace, más que de sus leyes mecánicas, de la voluntad que los dirige y que los utiliza con arreglo á un fin. — Una fuerza, sin objetivo, podrá satisfacernos "por las formas geométricas que describe," pero nunca nos satisfará tanto como un movimiento revelador de un estado de conciencia. — Así el Hércules de Michelet no sólo es hermoso por lo atlético de su fuerza, sino por lo firme de la voluntad civilizadora que dirige sus músculos de semidiós. ¿Sería, acaso, más estéticamente emotiva su robustez de bruto si el héroe griego no se hubiese batido con hidras y leones hartos de sangre; si no hubiese disecado lagunas fétidas y hecho más hondo el cauce de los ríos inundadores; si no hubiese sido el obrero, forzudo y heroico, empeñado en civilizar á una naturaleza virgen é inexplorada? — Del mismo modo, el Gustasp de Michelet, el semidiós persa, el fuerte entre los fuertes, ¿deja de ser hermoso porque forje, en su fragua y en su yunque de herrero, los útiles del trabajo y la paz? — Al contrario. — El martillo educador, al encomiar lo útil de sus músculos de hierro, engrandece y avalora la hermosura de las fuerzas de Gustasp, como los campos fecundos, las moles horadadas y los canales abiertos por el héroe beocio, al encomiar lo útil de sus hazañas, engrandecen y avaloran la hermosura

(1) Guyau: Problemas de la estética contemporánea, pág. 56.

de las fuerzas de Hércules. — El esfuerzo que para nada sirve, ¿qué caudal de hermosura tendrá que no contengan, con mayor razón, los bienhechores esfuerzos de los grandes símbolos encarnados en el coloso de Beocia y el coloso de Persia?

Guyau estudia, luego, la belleza de los sentimientos mismos, la belleza de los sentimientos en sí, la belleza de los sentimientos desprendidos de toda idea de fuerza ó de gracia muscular. — La belleza de los sentimientos en sí también se compone de fuerza, de armonía y de gracia. — La belleza de los sentimientos en sí nace de la estrecha correlación, del íntimo enlace de lo bello y lo bueno, perseguidos y realizados por la voluntad. — En nuestros juicios estéticos sobre una determinada acción, nunca prescindimos de la ética del fin á que aspiraba el que la realiza, porque la acción del hombre que se arroja á las llamas para salvar á un niño ó á una mujer amenazados por un incendio, sólo es bella por su valor moral, como sólo nos cautivan y nos conmueven, por la identidad de lo bueno y lo hermoso, los sentimientos de simpatía, de piedad, ó de cólera que nos transmiten el héroe de un drama ó las rimas de un yambo. — Y Guyau dice, que, en muchas ocasiones, la emoción calológica puede considerarse como una simple forma derivada de la emoción ética, agregando que "el arte, que requiere como condición esencial la parte de simpatía que tenemos en los placeres y en los dolores ajenos, es una creación social." (1) Si alguna vez el arte logra impresionarnos con sentimientos que no son morales, como el odio y la venganza, es porque, en general, siempre hay algo de bello en la voluntad tenaz, en la vo-

(1) Guyau: Problemas de la estética contemporánea, pág. 67.

luntad apasionada fuertemente del fin á que aspira. — Por otra parte, el que los sentimientos bellos sean sentimientos calológicos, no quiere decir que todas las obras artísticas de intención moral contengan hermosura, porque eso equivaldría confundir al arte con la moral y á confiar al arte la dirección de la vida ética. — Lo que Guyau sostiene es que se equivocan los que, aferrados á las conclusiones spencerianas, afirman que, en el mundo de los sentimientos, lo bello deja de ser estético porque sea conscientemente útil al desenvolvimiento de la vida del individuo ó á la evolución de la humanidad.

Pasando luego al estudio de las sensaciones, Guyau entiende que una sensación no deja de ser estética porque sea utilizable ó útil. — Toda sensación pasa ó puede pasar por tres momentos. — En el primero, si bien apreciamos más ó menos vagamente su intensidad ó su cualidad específica, no nos damos exacta cuenta de su índole agradable ó dolorosa. — En el segundo, se delinea y concreta el carácter de placer ó de dolor de la impresión, como se distinguen y se diferencian, casi instantáneamente, los tonos musicales. — En el tercero, "la sensación crece como una onda, excita simpáticamente todo el sistema nervioso, suscita por asociación ó sugestión una multitud de sentimientos ó pensamientos complementarios, y, en una palabra, invade la conciencia entera." — En este tercer instante, es cuando la sensación se convierte en estética ó anticalológica. Y Guyau agrega que "la emoción estética es una especie de resonancia de la sensación sobre toda nuestra inteligencia y nuestra voluntad," ó de otro modo, "la emoción estética es un acuerdo entre los sentimientos, las ideas y las sensaciones." (1)

(1) Guyau: Problemas de la estética contemporánea, pág. 97.

De todo lo que antecede Guyau deduce que "lo bello está contenido en lo agradable, como lo está el bien mismo" y que "lo agradable es como un foco luminoso, del cual es la belleza el nimbo resplandeciente," agregando que "como todo foco luminoso propende á irradiar, todo placer propende á convertirse en estético." — "No merece el nombre de bello lo que afecta á un órgano especial, sin repercutir hasta el fondo de nuestro sér." — Lo bello engendra el placer calológico por la conciencia del estímulo que produce sobre nuestros actos, nuestros sentimientos y nuestras ideas. — Aunque verdadera en parte, la teoría que identifica el placer del juego y el placer de lo hermoso, se opone á la verdad y la contradice, porque el juego no interesa sino al órgano ó á la facultad que pone en movimiento, pero no interesa el resto de nuestro sér, no actúa sobre el sér completo en su voluntad, en sus sentimientos y en su inteligencia. — Lo bello se relaciona con la conciencia plena de la vida misma, entra en actividad para conseguir un fin, y lejos de excluir la idea del deseo, se identifica en el fondo con la idea de la posesión. — "Lo bello y lo bueno son una misma cosa, y esta unidad, visible en nuestros sentimientos, se deja adivinar en los movimientos y en las sensaciones. En vez de ser lo bello algo exterior al sér, parecido á una planta parásita, lo bello se nos muestra como una florescencia del sér mismo, siendo lo hermoso la flor de la vida." (1) Y Guyau concluye, que ha de llegar un instante en que "todo placer, además de los elementos sensibles, encerrará elementos intelectuales y morales, que satisfarán no sólo á un determinado órgano, sino al individuo moral entero y á la especie repre-

(1) Guyau: Ploblemas de la estética contemporánea, págs. 99, 102, 105 y 106.

sentada en este individuo.'' — Entonces se identificarán lo agradable y lo hermoso, el arte y la vida se desposarán para no divorciarse en el tálamo del amor fecundo, y cada uno de nuestros goces, cada uno de nuestros placeres, adquirirá ''el carácter sagrado de la belleza.'' (1)

Hennequin, respondiendo á Guyau, dice que las cosas útiles y buenas, para suscitar emociones artísticas, tienen que ser también necesariamente hermosas, siendo por lo tanto las emociones originadas por lo que es al mismo tiempo belleza y bondad, muy distintas de las emociones á que dan origen las cosas que son sólo útiles ó buenas. — Para Hennequin, Guyau se olvida de demostrar, en primer término, que el sentimiento estético que puede causar una cosa útil, es de la misma naturaleza que el sentimiento que proporciona en el instante en que se tiene necesidad de ella, y, en segundo término, que los objetos útiles, buenos, agradables, reales y vivos pueden provocar una emoción estética cuando son únicamente vivos, reales, agradables, buenos y útiles.

Uno de nuestros pensadores de más justa fama, en un notable estudio sobre la estética evolucionista, observa, y observa bien, que las diferencias y oposiciones entre dos clases de fenómenos, si bien son absolutas en los casos extremos, nos permiten suponer, entre estos casos, toda una graduación de casos intermedios, en virtud de la que nos es dado pasar, insensible y paulatinamente, de un extremo á otro. — ''En este caso particular, por ejemplo, entre la utilidad absoluta y vital que excluye la belleza, y la belleza que ha llegado al grado de elevación necesario para excluir la utilidad, hay que suponer por fuerza

(1) Guyau: Problemas de la estética contemporánea, páginas 112 y 113.

una serie de casos intermedios que representen esta transformación, y en los cuales la utilidad y la belleza podrán coexistir, aunque en razón inversa.'' [1] — Una noche serena, una noche de luna y de calma en medio del mar, no resultará bella, del mismo modo, para el marino, muy acostumbrado á aquel espectáculo, y para el viajero, que, prescindiendo de toda idea de utilidad ó de peligro, goza contemplando los cielos y las olas en que brillan los plateados encajes del fulgor lunar. — Este ejemplo, que deliberadamente elegimos, parece dudoso y no es convencedor, porque el temor al riesgo ó la esperanza de la rapidez pueden adulterar el placer estético del viajero, como la costumbre atrofía, en este caso, la sensibilidad calológica del marino. — A menos nubes, menos huracanes, y á menos oleadas, menos obstáculos. — La diferencia entre lo útil y lo bello, que ya plantea el ejemplo anterior, resultará evidente si consideramos el efecto que puede producir un jardín, en plena floración y visto á la luz de una clara puesta de sol, sobre el espíritu del que le cultiva para explotarle, y sobre el espíritu del que le visita para deleitarse recogiendo perfumes y mirando colores. — Para el jardinero, la idea de la belleza está subordinada á la idea del lucro, en tanto que, para el visitante, lo hermoso es hermoso por la sola razón de su fragancia y de su colorido. — Un tercer ejemplo robustecerá poderosamente la teoría spenceriana. — Una moneda de oro, de cuño antiquísimo, es encontrada, en mitad de la calle, por un numismático y por una mujer que se muere de hambre. — El primero se deleita ante lo grande de la rareza del hallazgo hecho, aunque no trata de vender su

(1) Vaz Ferreira: Ideas y observaciones, pág. 154.

colección, ni ha calculado nunca lo que la venta de ésta podría producirle. — Es rico, es caprichoso y ama á sus monedas con el más egoísta, pero con el más apasionado de los amores. — La pordiosera se encuentra en muy distinto caso. — La moneda de oro significa, para la mendiga desesperada, el pan y el techo por algunos días, una jubilosa detención en el espinoso camino de su calvario. — Claro está, pues, que mientras más pequeño sea el incentivo de la utilidad, mayor será la índole estética del deleite.

Del mismo modo, el señor Vaz Ferreira está en lo cierto y está en lo justo cuando, estudiando la belleza de los movimientos y de las sensaciones, considera erróneos ó contraproducentes la mayor parte de los ejemplos que presenta Guyau. — El autor uruguayo reconoce que "hay belleza en los movimientos de un trabajador;" pero dice, y no se engaña, que "quien encuentra bellos esos movimientos es el paseante que se detiene á contemplarlos, el espectador que los presencia, el pintor que los copia; esto es, en todos los casos, una persona desinteresada, que no gasta todas sus energías como el mismo obrero, sino que suministra un recreo, una actividad de lujo á sus facultades perceptivas." (1) — El trabajador no experimenta deleite estético alguno. — En verdad de verdades, el trabajador, por lo general, experimenta fatiga y no placer. — Supongamos que asistimos al acto de la vendimia en una policrema tarde de otoño. Se oye, á lo lejos, el tañido de las campanas de una aldea vecina. — Al compás de las voces de la melancólica oración del crepúsculo, los racimos van cayendo en los cestos, las aves vuelven á su nido del bos-

(1) Vaz Ferreira: Ideas y observaciones, pág. 176.

que y acentúan sus matices de grana las nubes del ocaso. — Los vendimiadores, sudorosos por el rápido esfuerzo de la recolección de la uva morena, sólo piensan en que llegue la hora del descanso, en tanto que nosotros, ajenos á su fatiga y al interés de la recolección, experimentamos el placer estético á que dan lugar lo pintoresco del cuadro geórgico y las irisadas reverberaciones de la luz poniente.

Robusteciendo y sintetizando sus opiniones, dice Vaz Ferreira que hay dos clases de movimientos: los del juego y los del trabajo.—En ambos existe una posibilidad de placer estético para el que los contempla; pero mientras el que ejecuta los movimientos del trabajo, obligado á un fin utilitario que le impone un excesivo gasto de energías, no encuentra ningún deleite estético en lo que hace, el jugador encuentra un deleite estético en los movimientos que ejecuta y que le permiten gastar las energías sin objeto que atesora en su sér. — En el primer caso el que goza es sólo el espectador que asiste al esfuerzo del que se afana por conseguir un fin de utilidad, en tanto que, en los movimientos del juego, si el espectador goza, goza también el que los ejecuta. (1)

También el señor Vaz Ferreira está en lo cierto y está en lo justo cuando critica la confusión en que cae el autor francés al identificar los sentimientos morales con los sentimientos calológicos. — Los sentimientos morales ordinarios, como el patriotismo y la filantropía, persiguen un fin inmediato y vital, que despierta en el que los ejecuta una emoción ética, pero no calológica, en tanto que en el espectador desinteresado, que no socorre ningún infortunio ni lucha por el decoro de una bandera, la vista ó la repre-

(1) Vaz Ferreira: Ideas y observaciones, pág. 180.

sentación de esos mismos actos, despierta la admiración estética, que no responde á otro fin que al fin de complacerse con lo bello y lo bueno. — "Es claro que si los *sentimientos* morales dan lugar á los *sentimientos* estéticos correspondientes; es claro que, si unos y otros sentimientos son los mismos, considerados bajo distintos puntos de vista, cuando pretendamos determinar la clase de actos que los producen, esto es, los actos que son buenos y los actos que son bellos, nos encontraremos con los mismos, y nuestros *juicios* morales y estéticos vendrán á coincidir; pero eso no hace que esos actos, que nuestros juicios califican á la vez de buenos y bellos, no tiendan, cuando se les ejecuta para conseguir un fin inmediato y vital, á despertar sentimientos morales con relativa exclusión de los estéticos, y no tiendan, cuando se los contempla ó representa desinteresadamente, á despertar sentimientos estéticos con relativa exclusión de los morales."(1)

Aplicando lo que antecede á las obras artísticas podemos afirmar que, cuando leemos una producción literaria ó cuando asistimos á la representación de un drama que es á la vez hermoso y aleccionador, la crítica distingue, en sus apreciaciones, la hermosura de la moral; pero el público, los más, la muchedumbre, como siente simultáneamente la emoción calológica y la emoción ética, no separa, en sus juicios, lo ético de lo calológico. — Ambos, en su espíritu, se confunden y amalgaman, como los colores secundarios en los primitivos y como las notas musicales en una sinfonía. — Esto apoya y robustece lo dicho por nosotros en muchas ocasiones. — El fin del arte no es la moral; pero el arte, indirectamente, alecciona, evange-

(1) Vaz Ferreira: Ideas y observacienes, págs. 185 y 186.

liza y prepara el futuro. — Las obras bellas valen por el sólo valor de su hermosura; pero el valor de las obras se robustece y se populariza cuando el autor logra que se unifiquen el juicio estético y el juicio moral, despertando á la vez la emoción ética y la emoción artística. — Del mismo modo, es indudable que todo lo bello vale por ser bello, aunque sea únicamente hermoso; pero lo bello une á su valor de belleza un valor de humanización, cuando, sin descuidar su hermosura, coadyuva á la siembra de verdades y de virtudes en los campos del porvenir, cuando no se desliga de la obra de solidaridad en que están empeñados su pueblo y su época. — Hágase lo que se haga y dígase lo que se diga, lo que la crítica distingue no lo distingue el público, que no ve en lo bello algo diferencialmente distinto de la bondad. — El Hércules de Michelet no sería hermoso, á pesar de su fuerza, para la multitud, porque la fuerza de por sí no es hermosura, y porque el héroe beocio, dios al par que bruto, con su cabeza pequeña y con su cuello corto y con su pecho anchísimo, no es la imagen plástica de la beldad física. — Si el Hércules de Michelet nos parece bello es porque, en su tarea civilizadora, atraviesa impávido los ventisqueros alpinos y los bosques célticos; es porque lucha con el jabalí de Erimante y la hidra de Lerna; es porque no le espantan la bárbara ferocidad de Busiris ni los furiosos caballos del rey Diomedes; es porque, en fin, vence al minotauro en las llanuras de Maratón y porque conquista las manzanas de oro del jardín de las Hespérides. — Es por eso, y no por su fuerza; es porque aprisionó á Hipólita y atravesó con sus flechas á los centauros del lago de Estinfalia; es por su bondad, y no por la hermosura de sus músculos, que Hebe, la diosa de la eterna juventud, se desposa con Hércules, cuando el gigante civilizador, libertado de su vestidura

mortal, logra que le admitan, por sus trabajos y por sus dolores, en las paradisíacas florestas del Olimpo. — Forzoso es, por lo tanto, confesar y reconocer que el arte, en sus relaciones con la multitud, ejerce en parte y de un modo indirecto, la misión sociológica que le señalaba Guyau. — Para éste el arte, lo mismo que la moral, tiende á la fusión simpática y vigorizante de la vida del individuo y la vida de la comunidad, estando la idea sociológica tan vinculada á la esencia del arte como á la esencia de las religiones. — "El arte verdadero, sin perseguir aparentemente un fin moral y social, tiene en sí mismo su moralidad profunda y su profunda sociabilidad, que es la que constituye su vitalidad y su salud." — "El genio artístico es una forma extraordinariamente intensa de la simpatía y de la sociabilidad, que no puede satisfacerse sino creando un mundo nuevo, y un mundo de seres vivos." — "El genio es una facultad de amar que, como todo verdadero amor, tiende enérgicamente á la fecundidad y á la creación de la vida. El genio debe prendarse de todo y de todos para comprenderlo todo." (1) — Este impulso de amor, que hace que el genio se despoje de su propia personalidad para vivir la vida de sus creaciones; este impulso de amor, que hace que el genio se diluya en la naturaleza, dando á todos los objetos un alma y haciéndose el intérprete de todas las almas con que vive en contacto, es la manifestación más alta de la sociabilidad. — El genio y el medio están en una relación recíproca, lo que permite al primero elaborar los materiales que el segundo le ofrece en las fraguas de su amor fecundo é inventivo, creando tipos ó estados de alma á que se amol-

(1) Guyau: El arte desde el punto de vista sociológico, pág. 76.

dan los medios sociales. — El público imita lo que el genio crea, sugestionado por la hermosura de lo que aquél concibe y arrastrado por la admiración que siente hacia lo genial, pues es sabido que la imitación, fenómeno de simpatía y de sociabilidad, no es sino una de las múltiples formas que puede revestir la admiración. — Si el público copia porque admira, es porque lo que admira responde á una necesidad no satisfecha de la multitud ó á un ideal entrevisto por las ansias de mejoramiento de la época en que el genio florece. — El artista, que sugestiona, ha sido sugestionado antes por el espíritu del medio en que actúa, encontrando, en su amor inventivo y profético, las nuevas formas ó los nuevos tipos con que soñaba el núcleo social. — Mejor para éste si el arte, al encontrar lo hermoso, tropieza sin buscarlo con lo bueno, porque, gracias á ese inesperado hallazgo, el poder sugestivo de lo hermoso se convierte en instrumento de cultura, siendo fácil de comprobar que casi todos los artistas geniales se distinguen por el carácter más ó menos sociológico de su obra. — Las relaciones entre el genio y su medio social nos ofrecen, según Guyau, "el espectáculo de tres sociedades ligadas por una relación de mutua dependencia: 1.º la sociedad real preexistente, que *condiciona* y en parte suscita el genio; 2.º la sociedad idealmente modificada que concibe el genio mismo ó sea, el mundo de voluntades, de pasiones, de inteligencias, que crea en su espíritu y que es una especulación sobre lo *posible*; y 3.º la formación consecutiva de una sociedad nueva, la de los admiradores del genio, que realizan más ó menos, en sí mismos, por *imitación* su *innovación*." (1) — Así, mientras los genios de

(1) Guyau: El arte desde el punto de vista sociológico, pág. 100.

acción, mueven los cuerpos, los genios de arte mueven las almas, modificando las ideas y las costumbres. — Si el arte ejerce un efecto civilizador sobre las sociedades, interesa á éstas que el arte no sea disolvente ni corrosivo, siendo natural que prohijen y aplaudan á los artistas que, en su constante brega por lo hermoso, hacen de lo hermoso uno de los peldaños de la escalera de su progreso. — El genio debe gravitar hacia la luz, si el genio es, como dice Guyau, "un extraordinario poder de sociabilidad y de simpatía que tiende á la creación de sociedades nuevas ó á la modificación de las sociedades preexistentes." — Al arte, como arte, poco le interesa que el artista encuentre á la bondad en el camino que lleva á la hermosura; pero al arte, como medio de renovación social, le interesa mucho que el arte coadyuve á las conquistas éticas en que está interesado el porvenir de la raza y de la especie. — El futuro, luminoso y pacífico, debe ser la aspiración consciente de todas las patrias y el ensueño instintivo de todas las artes.

6. — El arte sociológico y las modalidades retóricas. — Todas las escuelas literarias, todas sin excepción, han reconocido que el arte es un factor sociológico de importancia suma. —El teatro clásico por excelencia, el teatro griego, no es otra cosa que la glorificación del deber. — El deber, considerado como el resorte de las acciones humanas, y los estados aflictivos de conciencia, como sanción penal á las desviaciones del deber, constituyen el fondo de la *Antígona* de Eurípides y la *Fedra* de Sófocles. — El teatro latino de Séneca, cuyos defectos puso de relieve La Harpe y cuyas bellezas estudió Greslou; el teatro latino de Séneca, pintura fiel y no siempre moralizadora de la sociedad romana de la época imperial; el teatro latino de Séneca, cuyo resignado estoicismo enfría el corazón, sabe, sin em-

bargo, que el odio á los déspotas agrada á los dioses y nos incita á odiar á los déspotas en su *Hércules furioso*. — Plauto, que se sirve de la risa para corregir caracteres y usos; Plauto, que predica la moralidad del egoísmo, alejándonos del mal por los riesgos y los dolores que los vicios nos acarrean; Plauto, imitando á Aristófanes, castiga á los codiciosos en la persona de Euclión y al libertinaje en la fanfarronería de Pyrgopolinico, alejándose de Terencio que, siguiendo otras vías para reformar las costumbres y las ideas, enaltece la fidelidad en Thais y la honradez en Bacchis. — El teatro de Corneille no es otra cosa que la virtud puesta en ejercicio. — Releed las emocionantes y tonificadoras escenas de *Horacio* y de *Poliuto*. La justicia de los autores románticos no es menos severa que la justicia de los clásicos atenienses. — Dumas en *La torre de Nesle*, castigará las lubricidades de Margarita de Borgoña, desgarrando las fibras más delicadas de la mujer, hiriéndola en lo más vivo de su corazón de madre. — La moral no es el fin del arte. — Los poetas, los dramaturgos y los novelistas se imponen y perduran por su imaginación y por su estilo. — Perfectamente. — No lo negamos; pero sería torpe desconocer un hecho evidente: el hecho de que las obras capitales de todas las escuelas contribuyen á esclarecer y á mejorar, sin quererlo y sin buscarlo, la naturaleza moral del hombre. — Repitámoslo sin temor alguno. — Todas las escuelas literarias, todas las modalidades retóricas, han reconocido que el arte ejerce una misión social. — Emilio Zola, después de decirnos que el objetivo moral de la experimentación fisiológica era adueñarse de la vida para dirigirla, agregaba con jubiloso orgullo: "Este ensueño del fisiólogo y del médico experimentador es también el ensueño del novelista que aplica el método experimental al estudio natural y social del hombre. — Nuestro fin es

el suyo: nosotros queremos, nosotros también, adueñarnos de los fenómenos de los elementos intelectuales y personales, para poderlos dirigir. — Nosotros somos, en una palabra, moralistas experimentadores, demostrando por la experiencia de qué modo actúa una pasión en un medio social. — El día en que conozcamos el mecanismo de esta pasión, podrá tratársela y reducírsela, ó cuando menos transformársela en lo más inofensiva posible. — En esto estriban la utilidad práctica y la alta moral de nuestras obras naturalistas, que experimentan sobre el hombre, que desarman y recomponen pieza á pieza la máquina humana, para hacerla funcionar bajo la influencia de los medios. — Cuando los tiempos hayan marchado, cuando se posean las leyes, si se quiere llegar al mejoramiento social, bastará proceder sobre los medios y sobre los individuos. — Es así que nosotros hacemos sociología práctica, ayudando con nuestra tarea á las ciencias políticas y económicas. — Repito que no conozco trabajo más noble y de más extensa aplicación. — Ser dueños del bien y del mal, reglamentar la vida y reglamentar la sociedad, resolver á la larga todos los problemas del socialismo, y sobre todo proporcionar sólidas bases á la justicia, resolviendo por experiencia los problemas del crimen, ¿no es convertirse en los obreros más útiles y más morales del trabajo humano?'' (1) Basándose en unas palabras de Claudio Bernard, Zola nos dice que la moral naturalista, la moral moderna, la antítesis de la moral retórica y romántica, busca las causas para explicárselas y actuar sobre ellas, á fin de desenvolver la virtud y destruir el vicio. — ''Toda la alta y severa filosofía de nuestras obras naturalistas se encuentra admi-

(1) Zola: Le roman expérimental, págs. 23 y 24.

rablemente compendiada en la frase anterior. Nosotros buscamos las causas del mal social; nosotros hacemos la anatomía de las clases y de los individuos, para explicar los desarreglos que se producen en la sociedad y en el hombre. — Esto, con frecuencia, nos obliga á tratar asuntos corrompidos, á descender al medio de las miserias y las locuras humanas; pero aportamos los documentos necesarios para que se pueda, conociéndolos, dominar el bien y el mal. — He aquí lo que nosotros hemos visto, observado y explicado con toda sinceridad: ahora, es á los legisladores á los que concierne engendrar y desenvolver el bien, luchando con el mal, para extirparlo y destruirlo. — Ninguna tarea podría ser más moralizadora que nuestra labor, desde que la ley debe basarse en nuestra tarea." (1)

Y lo mismo que piensa la escuela naturalista, piensa la escuela simbólica, que no desconoce ni pretende desconocer que el arte ejerce una misión social. — Esta misión social, aceptada por todas las modalidades literarias, es la misma para todas las modalidades del decir con belleza. — Todos sostienen que el arte prepara el futuro, que el artista tiene una misión de mejoramiento, y que el artista ejerce esa misión sin darse cuenta exacta de su papel de evangelizante.

Adolfo Ratté y Camilo Monclair señalaban, en 1905, la necesidad de una nueva orientación poética y calológica. — Ambos sostenían que es signo de ignorancia predicar la inutilidad de las teorías estéticas, afirmando que al artista le basta con su talento y que el talento suple, con grandes ventajas, al saber calológico. — Ratté y Monclair, como León Vannoz, no pensaban así. — El último cree

(1) Zola: Le roman expérimental, pág. 101.

que el talento se afirma con el exacto conocimiento de las realidades científicas y sobre todo de las realidades nuevas. — "Las teorías y las estéticas, dice, son relativas á una época determinada y á un medio dado; pero siendo esta época y este medio, de naturaleza cambiante, el marco necesario de la obra artística, es indispensable determinar, para cada generación, las relaciones nuevas que se establecen entre el alma universal y el alma de cada uno." — Y agrega, después de constatar lo estéril de los últimos esfuerzos de la escuela simbólica: "— Fácil es convencerse de que le falta á la generación nueva el concepto claro de los problemas de estética que urge resolver."

Vannoz reconoce lo benéfico de la influencia ejercida por el simbolismo. — La realidad, en sí misma, se nos escapa. — No podemos apoderarnos sino de su apariencia y no conocemos sino la representación simbólica que de ella nos formamos. — Esta representación es el cimiento sólido y resistente sobre el que ha levantado su vivienda el simbolismo. — El artista, sea pintor ó poeta, experimenta una emoción estética; pero no puede reproducir, en toda la plenitud de su estado puro, la emoción experimentada. — Para comunicarla á los demás necesita servirse de un símbolo, de "una generalización del pensamiento por la imagen." Así han procedido Verhaeren y Maeterlinck.

Ahora bien ¿cómo representarse la conciencia del poeta y el trabajo que en ella se efectúa para elaborar esta imagen simbólica? — "En el poeta, dice Adolfo Lacuzon, es necesario que el alma pase del estado afectivo al estado de actividad. — No puede haber, entonces, creación poética sin que el estado del alma, convertido en noción del alma, se encarne en un símbolo. — Cuando el ritmo interviene, como los vocablos y como las frases son los valores

representativos del pensamiento y de la emoción, la obra artística nace.'' — El poeta realiza su concepción cuando la escribe, cuando le infunde la vida del verbo, sirviéndose de las palabras del diccionario, que son las mismas para la poesía y para la prosa. — ¿Cómo fijará, cómo hará vivientes y eternos sus minutos de inspiración; los pocos instantes en que comulga en los altares de lo absoluto? — ¿Cómo fijará, cómo hará vivientes y eternos los minutos en que su alma sale de sí misma y se pone en contacto con el misterio; los pocos instantes en que asciende á la región de los símbolos que, integrando la realidad, nos la presentan espiritualizada y en toda su plenitud? — ''Cuando se releen las obras de los verdaderos poetas, se siente, á través del velo de sus versos, vibrar sus almas exactamente como en el minuto en que los escribían. — Si eso sucede es por un acercamiento imprevisto de palabras evocadoras. — Por el ritmo, el poeta entra en relaciones con lo que hay de más universal y de más inteligible en el mundo. — Por el ritmo, el alma coincide con el movimiento, ella se convierte en el movimiento mismo é individualiza un instante la fuerza universal. — El ritmo de la vida del genio es más largo y más intenso que el ritmo de la vida de los otros hombres. — Todas las almas individuales se desenvuelven en un ritmo que les es propio; pero mientras en los seres rudimentarios ese ritmo es mediocre, débil y banal, en los hombres de genio el ritmo se distingue por su originalidad, su amplitud y su poder.'' — La concordancia entre el ritmo individual del lector y el del poeta engendran y producen la simpatía, la admiración y el deleite estético. — Se comprenden, se atraen, se comunican y se enamoran el espíritu del poeta y el espíritu del lector cuando concuerdan y se combinan sus ritmos individuales. — Si consideramos el universo como una vasta orquesta-

ción de ritmos, si consideramos que el ritmo de cada alma puede combinarse con los ritmos de las otras almas, fácilmente comprenderemos que debe necesariamente existir un lazo de sociabilidad entre todos los seres. — El poeta que traduce los sentimientos obscuros de todas las almas, el poeta que compendia en un símbolo los sentimientos generales no esclarecidos aún, "ejerce una incontrastable influencia social, pues promulga, con el soberano poder de lo bello y de lo verdadero, las leyes de los sentimientos y de las ideas." — Nadie, como los poetas, puede imponer un sentido á la vida. — Ninguno, como ellos, puede robustecer el entusiasmo de los hombres de acción. — Ellos son los que pueden, con más eficacia, combatir las dudas y los temores de los pueblos que, enamorados de lo que fué, vacilan en volver sus miradas hacia lo porvenir. — "Esto es el arte. — Este es su fin social. — No es preciso que los sueños geniales desciendan hasta las rudimentarias concepciones de la multitud. — Por el contrario, es preciso elevar á la multitud hasta los sueños de los hombres de genio." (1) — La estética simbolista, como las demás modalidades retóricas, reconoce y proclama que el arte tiene una misión social. — La ejerza directa ó indirectamente, lo cierto es que esa misión existe y que está comprobada por el estudio de las obras maestras de todos los siglos. Maeterlinck, el que sabía que hay una belleza ignorada y una bondad oculta en todas las cosas, ha dicho á los que piensan y á los que escriben: "Bueno es aumentar las tristezas, puesto que haciéndolo se ensancha la conciencia, que es el único lugar en que uno se siente vivir. Y este es el único medio de cumplir nuestro deber respecto á los

(1) La Revue: 15 de Octubre de 1905, págs. 357 y siguientes

otros mundos, puesto que nosotros somos, tal vez, los únicos á quienes incumbe el aumento de la conciencia de la tierra."

7. — De la forma y el fondo. — La potestad imaginativa del espíritu es la que origina el lenguaje figurado, traslaticio ó pintoresco, siendo ese lenguaje el medio de que se valen las obras literarias para traducir ó realizar la belleza. — El lenguaje traslaticio unas veces sensualiza lo ideal y otras veces idealiza lo sensible, verificándose lo primero cuando se afirma que la envidia es un reptil de venenosa baba y verificándose lo segundo cuando decimos que la violeta es modesta y humilde. — Toda palabra ó compuesto de palabras viene á ser la personificación de una imagen, su símbolo externo. — Así con la palabra *mar* evocamos la imagen del inmenso cristal que cruzan las gaviotas y que corta la quilla de las naves. — Del mismo modo, uniendo los vocablos *sol* y *poniente* indicamos aquel instante de la tarde en que la luz se oculta tras la cumbre de las montañas, dejando, como reguero de su paso, un reflejo amarillo en las hojas y un reflejo purpúreo en las nubes. — A veces, por no evocar una palabra con bastante intensidad, á causa de su frecuente y continuado uso, la imagen que le corresponde, va unida y acompañada de uno ó varios vocablos que la acentúan y aumentan su potestad representativa, recibiendo este vocablo ó conjunto de vocablos el nombre de *epíteto*, el cual, en ocasiones, puede llegar á ser una oración gramatical completa. — Así, cuando decimos el epigramático Figueroa, la voz *epigramático* no es sino un epíteto que tiene por principal objeto hacer que la imagen del poeta se presente palpable y viva á nuestra imaginación, presentando á aquel nacional ingenio bajo una de sus faces más conocidas. — Del mismo

modo, cuando queremos despertar en la fantasía la imagen del pálido luminar de la noche, decimos la luna, *esa muerta viajera de los espacios,* no siendo esta última frase sino un epíteto, que tiende á herir de un modo poco común nuestra facultad imaginativa.

Las imágenes se dividen en *simples* y *trópicas,* [1] conociéndose con el primer nombre las que simbolizan sólo objetos del mundo exterior, y llamándose trópicas las que representan algo psíquico, los fenómenos que vienen de adentro. — Imagen simple es la producida por el enlace de los vocablos *sol* y *poniente,* é imagen trópica es la que nace cuando decimos, hablando del deseo, *el corcel volador de las esperanzas.*

Todas las literaturas han hecho uso del lenguaje figurado. — En los *Pouranas* índicos se representa el mundo como una flor de loto, flotante en el Océano, ceñida por una gran cadena que forman las montañas. — En el *Zest Avesta* pérsico se emplea, como símbolo de la lucha que sostienen el bien y el mal desde el comienzo de los tiempos, el combate de las tinieblas y de la luz, que se esfuerzan por arrojarse de los dominios de lo creado, para asegurar el imperio definitivo del sol ó de la noche. — Confucio, en la obra titulada *Teo-te-King,* tenida en China en gran veneración, explica el origen del mundo diciendo que, para crearlo, se unieron, por medio de un soplo tibio y á manera de beso, el principio lúcido de los cielos y el principio obscuro de la materia. — Salomón dice en el *Libro de los Cantares:* "Yo soy el lirio del campo y la rosa de los valles." — Jeremías, hablando de Jerusalem, exclama en el capítulo primero de sus *Lamentaciones:* "Fuese de

(1) Milá y Fontanals: Principios de literatura general, pág. 193.

la hija de Sión toda su hermosura: sus príncipes fueron como ciervos que no hallaron pasto, y anduvieron sin fortaleza delante del perseguidor.'' — Homero, en el canto diez y nueve de la *Odisea*, compara el llanto de Penélope á la nieve de los montes, que, derretida por el viento, va á aumentar el caudal de los ríos. — Ovidio, en el libro doceno de sus *Metamorfosis*, compara el ruido de la sangre que sale de las heridas de Aquiles, al hierro enrojecido que el herrero toma con sus encorvadas tenazas para hundirle en el agua, que se estremece y silba. — Shakespeare, en la primera de las escenas de su *Cuento de amor*, nos dice que ''el amor es como el mar: cuanto arrojáis en él, por valioso que sea, naufraga y desaparece, sin dejar rastro en la inmensidad de sus olas.'' — Cervantes, en el capítulo once del tercer tomo de su *Don Quijote*, imagina que ''los ojos de Dulcinea deben de ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que les sirven de cejas.'' — Milton y Dante vienen llenos también de imágenes grandiosas ó apacibles, observándose el uso del lenguaje imaginativo hasta en las producciones naturalistas de mayor crudeza.

Los modos de dicción que forman el lenguaje figurado han sido clasificados y ordenados en grupos, sin que en realidad el estudio de la mayoría de éstos lleve á otro resultado que al de aumentar el caudal de nuestra erudición con un no corto número de nombres de origen griego ó latino. — La *metáfora* es el único tropo que merece mención especial, porque todas las figuras de pensamiento pueden reducirse á ella. — En cuanto á las llamadas figuras de dicción son tan variadas en realidad como los estilos, y aun cuando no carecen de valor artístico, no pasan de ser, en la mayoría de los casos, formas directas de expresar el pensamiento, sin llegar por lo general á consti-

tuír verdadero lenguaje traslaticio. — Excepción hecha de la metáfora, el estudio de las figuras retóricas carece de interés y es de utilidad nula, por cuanto las imágenes deben nacer espontáneamente de la fantasía, brotando de ella de la misma natural manera que el agua de la fuente y la luz del astro. — ¡Ay del orador y ay del poeta que no sientan á la figura bullir en su cerebro, y necesiten prepararla con arreglo á lo que las clasificaciones retóricas estatuyen! — Tántalo que ve el agua y no puede clavar sus labios en ella, sufre menos que esos Sísifos de la dicción, á quienes abruma el peso de la roca de su esterilidad.

La metáfora se reduce á expresar una idea con el símbolo de otra con la que tiene cierto grado de analogía ó similitud. [1] — Son metáforas las expresiones: *la nieve de los años me abruma; el crimen aulla en el fondo de la conciencia.* — El lenguaje figurado no es más que una metáfora continuada. — Los símbolos no llaman sólo la atención por su belleza, sino que agradan también por su exactitud. — Su verdadera función es poner de transparencia el carácter más alto y las faces propias de cada objeto, las cualidades típicas ó determinantes de cada sér, idealizándolas hasta donde fuere necesario para realzar su hermosura, debiendo, en este sentido, el epíteto mostrarse tan significativo y claro como apropiada y noble la metáfora.

De esta concordancia entre la idea y el símbolo, entre lo representado y lo representante, entre la esencia y la envoltura, nace la estrechísima y necesaria unión de la forma y el fondo, unión que es preciso que resista al análisis lógico y se haga evidente hasta el mismo análisis gra-

(1) Coll y Vehí: Elementos de literatura, pág. 57.

matical, como resiste el cuerpo simple á todos y cada uno de los esfuezos del reactivo. — Muchos son los que creen que la buena forma no es esencial en las obras literarias. — El romanticismo fué el primero en declarar que la belleza de la forma era lo más secundario de la labor artística. — El romanticismo se engañaba. — La forma no tiene por qué sacrificarse al fondo, pues no hay idea alguna, por bella que sea, que no pueda ser encerrada en una frase artística y correcta por entero. — En el riquísimo vestuario del lenguaje hay una elegante envoltura preparada de antemano para cada concepto, y que se ajusta á él como si le hubiese sido cortada de exprofeso. — Todo consiste en saber revolver el vestuario hasta encontrar la frase que se busca; todo es cuestión de tiempo y de paciencia, de elegir epítetos adecuados, de pulir lo informe, de mostrarse lo más castizo posible. — "No son ni pueden tenerse por cosa secundaria ninguno de los elementos constitutivos de la poesía, *(la rima y el ritmo)*, ni deben olvidarse, cuando de la prosa se trata, los principios gramaticales y las leyes del bien hablar." [1] — El arte es un mancebo de ideas generosas y sentimientos levantados; pero es también un mancebo de rostro y cuerpo hermosísimos. — ¿Dónde está la dignidad de una idea altísima vestida con un ropaje de harapos? — En la obra artística deben aunarse y confundirse la belleza espiritual y la belleza plástica, que así como la rosa no seduce sólo por el perfume, sino por la esencia, el color y la agrupación de sus hojas, la obra literaria no cautiva sólo por la hermosura de las ideas, sino por la elevación de los conceptos y la galana sonoridad del lenguaje. — La casticidad de éste

(1) Leopoldo Alas (Clarín): Apolo en Pafos, II.

es una de las primeras virtudes del escritor. — Es imperdonable, como dice Hartzenbusch en el prólogo del *Diccionario de galicismos* de Baralt, "el defecto en que muchos incurren aprendiendo, incompletamente por lo común, el francés, y no estudiando nada su lengua propia, contentos con hablarla según la nodriza y la niñera se la enseñaron." — Y Hartzenbusch agrega: "Para acrecentar el caudal de nuestra lengua nativa necesitamos, lo primero, saberla bien: mal podremos conocer lo que le falta, sino averiguamos con escrupulosidad qué es lo que tiene." — Emplear voces francesas en reemplazo de palabras españolas que ya existen, "no es enriquecer nuestro idioma, sino introducir en él voces que ni le hacen falta ni suenan bien." — El P. Mir y Noguera tiene razón sobrada cuando asegura, en la introducción de su *Prontuario de hispanolismo y barbarismo*, que "en el idioma entran tres elementos: voces, frases y gramática. Las voces han de ser de la lengua; la gramática, que las traba, ha de ser propia; las frases ó modos de decir deben ser peculiares." — "Una cosa es mudar la lengua, haciendo en ella transformaciones ingeniosas, y otra cosa es martirizarla, desfigurándola indignamente y trocando los modos de decir, que declaran el concepto sin afectación, en otros menguados, sabiendo que nos sobra caudal de frases, no conocidas en otros idiomas, con qué manifestar con propiedad sin tasa ni límite cuanto el humano entendimiento concibe ó alcanza." — Es un error creer que los idiomas se hacen y se rehacen por el antojo de las pequeñas capillas estéticas. — El idioma es anterior á las modalidades retóricas y las sobrevive en toda su integridad, en toda su pureza y en todo su vigor. — Hervas dice en su *Catálogo de las lenguas:* "El artificio particular con que en cada lengua se ordenan las palabras no depende de la invención hu-

mana y menos del capricho: él es propio de cada lengua, de la que forma el fondo. — Las naciones, con la civilidad y con las ciencias salen del estado de barbarie, y se hacen más ó menos civiles y sabias; mas nunca mudan el fondo del artificio gramatical de sus respectivas lenguas.'' [1] — ¿Por qué? — Porque el artificio gramatical de un idioma es hijo y reflejo del modo de pensar y de sentir del pueblo que lo habla. — El modo de ordenar nuestras ideas depende, en gran parte, del modo como ordenamos, desde el día en que rompimos á hablar, las palabras que nos sirven para expresarlas. — No se puede desnaturalizar el idioma, sin que se amengue el sentido del concepto de patria. — Ésta, como dice Poincaré, no nace sólo de la identidad de costumbres y de intereses; nace también de la índole y de la comunidad de la lengua. — La patria, necesidad de hecho, no es sólo un sér étnico, un sér geográfico y un sér histórico, sino que es también, y muy principalmente, todo un sér lingüístico. — Y entiéndase bien que esto que decimos se aplica por igual á todas las composiciones literarias: lo mismo el que escribe en verso que el que escribe en prosa está obligado á ser claro y castizo, elegante y armonioso. — El verso, como sostiene Alberto del Bois, es tan humano como la más natural de las prosas. — La espontaneidad, la precisión, la limpieza y la hermosura sobria son un deber del poeta, como son un deber del dramaturgo y del novelista.

8. — Un poco de retórica. — El medio de que se valen nuestros prosistas y nuestros poetas, para exteriorizar sus pensamientos y sus impresiones, es el idioma español. — Opulento en vocablos y sonoro como una campana de

(1) Catálogo de las lenguas: tomo 1, pág. 23.

cristal finísimo, ese lenguaje, flexible como un junco de nuestras costas, obliga á las imágenes á ceñirse al asunto con estrechez, como el pomo cincelado por un artífice florentino se ajustaba á las hojas de temple de Toledo.

No hay emoción humana ni sentimiento alguno que no brillen, como piedras preciosas, engarzados en el oro de ese lenguaje. — En la variedad inagotable de sus modulaciones armónicas, el castellano idioma fabrica un ritmo oportuno para cada idea y un ritmo natural para cada sensación. — Parece hecho, por arte de hechicería, para ser el intérprete de la dulzura de las letrillas de Santillana y el intérprete de los ascéticos arrobos de Santa Teresa, pues lo mismo elabora, en el laboratorio de su encantamiento, las cláusulas científicas de Luis de Vives que los diálogos de las comedias del giboso Alarcón.

Ese idioma llora nuestros pesares como si fuese salterio hebraico, canta nuestras proezas como si fuese pindárica lira, evoca al numen de los ensueños con sus tañidos de guzla árabe y evoca al numen de los amores con sus arrullos de trovero laúd. — Es crótalo riojano para la danza y es tamboril gallego para las saudades, sonando en los talleres como almogávar pífano y en las lides patrióticas como vihuela zaragozana.

Idioma en que aprendimos á decir oraciones y á decir requiebros, ¡qué hermoso eres y qué bien nos suenas!

Según dice Luitprando, los españoles hablaban todavía — en la centuria octava, — el griego y el celtíbero, el hebreo y el cántabro, además del latín, el provenzal y el árabe.

Roma, al apoderarse del huerto lujurioso de las Hespérides, embriagó á los vencidos con las purificadas mieles de su idioma, que casi convirtióse en la lengua exclusiva de los peninsulares, á pesar de la resistencia que le opusieron los músculos viriles de las comarcas nórticas y

á pesar del antagonismo que le crearon las comerciales ansias de las colonias cartaginesas, de las colonias de origen fenicio, de las colonias tendidas á lo largo de la costa oriental del jardín de Hércules.

Cuando la invasión goda, corrompióse el latín y se adulteraron los demás dialectos; pero el modo de hablar de los vencedores no dejó en la península tan profunda huella como en otras partes, por el enorme influjo que ejercieron los obispados sobre el invasor. — Este influjo no sólo dulcificó las rudezas godas, sino que permitió que se perpetuase la lengua latina, aunque algo desfigurada por sus frecuentes roces con el israelita, el caldeo y el vándalo.

Cuando los árabes destruyeron el imperio godo, se refugió el latín en las fragosas sierras del norte español; pero el poder muslime, reflejando los fuegos de su cultura en los picos salvajes de los montes ástures, lo enriqueció torciéndole de tal manera que ya los legos no entendían el latín de los libros en el siglo nueve.—Un nuevo idioma, más rústico y grosero que el de las multitudes de la ciudad eterna, vibró en los labios de origen español y en las bocas de progenie peninsular, apoderándose de los castillos puestos sobre las cumbres, después de haberse apoderado de las cabañas esparcidas sobre el riente verdor de los llanos.

Aunque el nuevo lenguaje delataba su cuna latina por lo claro de su pronunciación y lo redondo de sus terminaciones, — el nuevo lenguaje, el romance vulgar, el habla castellana, ya no era el latín bárbaro del tiempo godo. — Iba adquiriendo lozanía notable y riqueza suma con el acopio de las voces árabes que le proporcionaba la conquista mora. — Se formaron así dos literaturas: la sabia y la plebeya, la eclesiástica y la seglar, la monjil y la indocta. — La primera, agotándose en esfuerzos inútiles

agonizó en el claustro de los monasterios y en la biblioteca de las abadías, mientras la segunda cada vez más vigorosa y más absorbente, vibraba en las ciudades y vibraba en los campos, siendo la expresión de las esperanzas y de los recuerdos, de los regocijos y de los dolores de la multitud.

La lengua monjil, la toscamente ciceroniana, la imitadora con la más infecunda de las imitaciones, fué perdiendo terreno y dejando de ser, en tanto que la lengua de la plebe, — el idioma formado por los aluviones del griego y el celtíbero y el latín y el árabe, — conquistó á los legos y conquistó á los doctos con la originalidad y con la armonía de sus decires. — De este modo la fe y el honor, las virtudes características del castellano espíritu, se ataviaron y embellecieron al pasar por el tinte oriental de la parla plebeya, — que adquirió, en sus contagios con la flexibilidad y el colorido de la lengua arábiga, la soberana pompa y el vuelo metafórico de la dicción zefrí y el canto abencerraje.

Convertida en el órgano de las pasiones caballerescas de aquel tiempo rudo, transformada en intérprete fidelísima de sus éxtasis afectivos y religiosos, la lengua de las turbas llegó á literaria con los primeros albores del siglo trece, ensayando su vuelo para ennoblecer y popularizar los desesperanzados quereres de Gimena y las imponderables hazañas del Cid.

Desde entonces el idioma se desenvuelve con rapidez. Su marcha es una irresistible marcha triunfal. — El siglo XV enriquece sus trojes con las crónicas de Fernando del Pulgar, con las dulces trovadas de Jorge Manrique y con las églogas representables de Juan de la Encina. — El siglo XVI aumenta sus caudales con el endecasílabo, para que Garcilaso nos cante la vida pastoril, y Fray Luis de León nos recite sus odas, y Fernando de

Herrera descubra giros nuevos, y Francisco de Rioja nos ciegue con la elegancia de su claridad, mientras Lope de Rueda, abandonando su oficio de batidor de oro y transformándose en autor de comedias, se arroja á la empresa de representarlas, conmoviendo villorrios andaluces y lugares manchegos con el rodaje de la carreta en que arrastra un flacucho rocín á los seres sin vida de los apólogos soñados en las tranquilidades de las noches de marcha. — Enriquecida siempre en bullidoras sales y burilada siempre por artífices nuevos, la parla sin facetas del siglo XII, la que aun rechazan el jurista y el fraile del siglo XIII, tres centurias más tarde irradiará en el púlpito con Fray Luis de Granada, se hospedará en la torre de la musa épica con Alonso de Ercilla, nos contará la historia de un loco sublime con Miguel de Cervantes y enfiebrará el insomnio de muchos rimadores con la música de las décimas de Calderón.

Esa es la lengua de que nos valemos: esa es la lengua con que elaboran, todos los que escriben en español, las mieles de su estilo.

El estilo es la manera individual de escribir ó hablar, no en lo que atañe á las cualidades que constituyen la esencia del idioma, sino en lo que atañe á lo que tiene de accidental y variable el idioma mismo. — De las cualidades esenciales del idioma ningún estilo puede prescindir, diferenciándose, de los demás, únicamente por el modo de componer los períodos con que se exteriorizan las ideas. — El estilo reside, pues, en la elección de los vocablos, en la combinación de los giros y en el pulimento de las cláusulas. — El estilo es hijo, más que del estudio, de la naturaleza del escritor, y el valer de las obras literarias estriba más en las bellezas de su estilo que en la calidad de los asuntos de que tratan y en la riqueza de los conocimientos que contienen. —

Buffon ha dicho que el estilo es el hombre, como tiene que ser, por necesidad, si se atiende á que el estilo es una consecuencia del temperamento triste ó alegre, de la sensibilidad robusta ó debilitada, de la fantasía vivaz ó perezosa, de las lecturas severas ó triviales del escritor. — Los retóricos, por lo común, dividen al estilo en simple, templado ó sublime, caracterizándose el primero por su sencilla delicadeza, el segundo por su amable vivacidad y el tercero por la vehemente magnificencia de sus imágenes; pero todos los estilos, sin excepción, deben ser claros, correctos, armoniosos y apropiados á la materia de que la obra se ocupa. — Por otra parte, las divisiones retóricas sobre el estilo carecen, en absoluto, de razón de sér, porque la mayoría de las obras literarias, dignas de recuerdo, encierran los tres estilos mencionados, y á veces los encierran en una sola página. — El mejor modo de llegar á tener un estilo recomendable, es, en primer lugar, no escribir sino acerca de aquello que se conoce bien; y en segundo lugar, pulir las propias frases con el mismo empeño con que el lapidario trabaja el ópalo.—Sólo lo que bien se sabe y lo que bien se siente, se dice bien.— Sólo á fuerza de desvelos y de tentativas, sólo sacrificando á su cultivo muchas veladas, se logra convertir al lenguaje en esclavo obediente de nuestras ideas, que valen más cuando el estilo las atavía con un manto de púrpura que cuando se presentan con el traje en girones. — Es un error decir con desaliño lo que pudo expresarse con elegancia. — No se admite á la idea en el baile del príncipe de la inmortalidad, sino cuando la maga de la fantasía le borda, en los talleres del estilo, una vestidura de tisú de oro. — Goethe soñaba en las bodas del arte antiguo con el arte moderno, en los desposorios de la poesía clásica con la poesía de los tiempos actuales, cuando nos ofreció el divino espectáculo, la fábula divina de los amores de Fausto y

Helena. [1] — ¡Qué símbolo más fecundo en enseñanzas y qué símbolo más fecundo en promesas! — Helena, la que no tiene edad, la que no envejece, la eterna hermosura, es la forma clásica, vencedora del tiempo en el ritmo socrático y el mármol glorioso. — Fausto es la idea contemporánea, unas veces científica, apasionada otras y fecunda siempre. — ¡Realizad la fábula del poeta alemán, dándole al pensamiento de nuestra época la forma incorruptible del ritmo socrático y el victorioso bloque!

Cuida su fama el que cuida de perfeccionar y enriquecer su estilo, porque Voltaire, acertó cuando decía que "el estilo da novedad á las cosas vulgares, nervio á las débiles y grandeza á las sencillas."

El estilo debe ser noble, es decir, limpio de locuciones bajas; — natural, es decir, limpio de afectados amaneramientos; — preciso, es decir, limpio de lo que no reclamen su elegancia ó su claridad; — claro, es decir, limpio de lo que puede desfigurar la idea; — y puro, es decir, limpio de palabras y de expresiones que no autoricen el uso á la índole del idioma.

La claridad es la más esencial de estas esencialísimas condiciones. — Sin claridad no hay hermosura posible. — Se puede prescindir hasta del decoro de la elocución, aunque, como decía Boileau, "el estilo menos noble requiere, sin embargo, cierta nobleza;" pero no se puede prescindir de la claridad, porque la claridad es la vida del estilo. — Así, no basta que el lector nos pueda entender. — "Es preciso, enseña Quintiliano, que en ningún caso deje de entendernos."

No lo olvidéis. — Hay que luchar con la forma hasta que se convierta en la esclava sumisa de nuestro numen.

(1) Caró: La filosofía de Goethe, pág. 273.

bien convencidos de que la forma puede llegar á ser nuestro mejor aliado, nuestra ayuda mejor. — Sólo mereceremos el nombre de artistas cuando, como quiere Fenelón, "nuestras expresiones sean la imagen de nuestros pensamientos y nuestros pensamientos sean la imagen de la verdad." — Y no nos asusten las dificultades. — El castellano es dócil, flexible, armonioso y rico. — Cederá á nuestro esfuerzo, y, premiando nuestra constancia, pronto nos brindará, entre todas las expresiones que pueden reflejar nuestro pensamiento, la buena, la hermosa, la única, la más natural, "aquella, en fin, que hubiera debido, desde el primer instante, ofrecernos la inspiración," según las gráficas palabras de La Bruyère.

Entendedme bien. — La hermosura de la forma no consiste en empedrar las cláusulas con vocablos exóticos, extraídos de algún diccionario técnico y empotrados á golpes en la dicción.

Esto no es ni siquiera una mala originalidad, como no es originalidad, ni belleza, ni poesía, empeñarse en prestar á las cosas tangibles colores ó sonidos diversos ó contrarios á los que les dió el más romántico y el más prodigioso de los artífices, la siempre adorable naturaleza.

Tampoco es originalidad, ni cosa que lo valga, pretender remozar el lenguaje con giros que no admite la naturaleza de su estructura, ó pedirle prestados al decir ajeno voces que simbolicen lo que ya tiene símbolo en nuestro rico idioma.

Si empedrar las cláusulas con exóticos tecnicismos es fanfarrona ridiculez; si dar á las pupilas color que no existe en ojos algunos, es robarle belleza á lo que describimos, convirtiendo en jiboso lo que nació derecho, — tampoco es cosa buena ni que dé gloria importar al lenguaje giros ó voces que el lenguaje no necesita, por tenerlos más puros y más eufónicos en sus joyeles, demos-

trando la importación, no la pobreza del castellano, sino la ignorancia del que no sabe utilizar el tesoro de que dispone desde la cuna.

La belleza de la forma no está ni en lo rebuscado, ni en lo inverosímil, ni en lo postizo. — Lo mismo pecan contra la castidad del idioma los que abusan de las locuciones anticuadas que los que abusan de las locuciones nuevas. — Lo mismo pecan contra la castidad del idioma los que miran con desdeñosa burla á la sintáxis, que los que convierten un barbarismo infantil en timbre de honor, olvidando que sólo está justificada la creación de voces cuando es hija de una imperiosa necesidad, cuando una nueva idea requiere un símbolo nuevo, y cuando nace la voz novísima sin quebrar el molde etimológico ni los preceptos de la analogía del idioma que viene á enriquecer.

La forma no puede ser esencialmente bella, si el lenguaje no es puro, musical y propio, — como dejaría de ser esencialmente hermosa, si el artífice se empeñase en vivificar su construcción obscureciéndola con difusas metáforas y descarriándola con violentas transposiciones.

No es sólo, no, la vieja retórica la que exige lo que pedimos. — Es también la estética, la filosofía fundamental del arte, porque existe entre el fondo y la forma tanta unidad, que se puede decir, sin exageración, que el fondo es un espejo que turban y deslucen las imperfecciones de la forma.

¿Qué importa que la idea surja esquiliana en nuestro cerebro, si la armonía de la elocución no responde á lo patético de la idea? — ¿Qué importa que el pensamiento suba muy alto, si la elocución, falta de claridad, desfigura el sentido del pensamiento y le corta las alas? — ¿Qué importa que el estilo figurado salte á borbotones de la elocución, si no es oportuno y si sirve más de tupido velo que de diadema resplandecedora? — ¡La hermosura, la

idea, morirá estrangulada, si esto sucede, por los lazos traidores de la forma!

Ya lo hemos dicho. Todas las divisiones que se hacen del estilo son pretensiosas é inútiles. — Por más que Dionisio de Halicarnoso lo divida, según la riqueza de sus afeites, en *austero*, *florido* y *medio*, y por más que Blair lo clasifique, teniendo en cuenta sus tonalidades, en *grave*, *mediano* y *sencillo*, lo cierto será siempre que la imagen es hija del sentimiento, que la palabra es hija de la idea, y que, por lo tanto, el estilo nace del asunto, del tema, de las emociones que el artífice siente en las horas pasajeras de la inspiración, pudiendo en una misma obra haber á trechos exuberancia de figuras patéticas, de párrafos vehementes, y á trechos una extrema dulzura en el decir ó una elegante sencillez en el lenguaje. [1] — Pero tenga el escritor el estilo que tuviere, debe procurar, en todos los casos no confundir la sencillez con la vulgaridad y lo sublime con la rimbombancia, que es casi siempre hueca como un sepulcro que aun espera el cadáver que ha de contener. — Más que el artificio y el cálculo vale el estilo natural y chispeante, espontáneo y sugestionador, aunque sea menos retórico, sin que eso quiera decir que la elegancia, la galanura, la lima y la erudición tengan que echarse á un lado como cosas sin precio. — Cuando la erudición, la galanura y la elegancia, que depuró la lima, revisten el carácter de espontaneidad y se avienen con el fondo de la obra, son dignas de imitación y encomio, cautivan y se imponen, revelando en el artista caudal y talento. — Sólo los necios gritan cuando se les habla bien de algo que no conocen. — La ciencia y el estilo en nada ofenden y en nada perjudican á la con-

(1) Gil de Zárate: compendio de literatura, tomo I, pág. 62.

cepción, impidiendo no pocas veces á la potestad imaginativa perderse en las nubes. — Los antiguos representaban al genio bajo la forma de un mancebo hermosísimo, con alas en el dorso y las pupilas puestas en la inmensidad; pero ese mancebo llevaba pendiente de sus pies un enorme peso, para que no pudiese, alucinado por sus visiones, abandonar la tierra abrasando sus alas en el horno del sol. — La vida, idealizada por la esperanza de lo porvenir, ésta debe ser siempre la musa de las artes y la buriladora de los estilos, cuyas condiciones esenciales son el lenguaje claro, la idea generosa y el sentimiento hondo. — La visión de la vida, de la vida proba, de la vida buena, de la vida fecunda, de la vida que corre hacia el mañana, encandece la frase, sublima el estilo y hace que el artista llegue á ser ciudadano de la posteridad. — Este es todo el secreto de la inspiración: ¡vivir para el futuro!

9. — Conclusión. — Los métodos empíricos, las reglas artísticas, los preceptos retóricos y gramaticales son insuficientes para desenvolver el estilo individual. — Es indiscutible, sin embargo, que el artista debe aprender su oficio, todo lo referente á la parte convencional ó mecánica de su tarea. — Del mismo modo que sin conocer las leyes del equilibrio y de la resistencia es casi imposible construir un edificio sólido, sin conocer los principios gramaticales de una lengua es casi imposible escribirla con elegancia y con claridad. — Es tan peligroso ignorar las leyes de la prosodia como atribuir á esas leyes un valor absoluto. — En el primer caso, reina en el lenguaje la confusión; el artista no sabe expresar sus ideas de un modo ordenado y preciso; desconociendo el valor de las palabras, el mecanismo que las encadena con arreglo á la importancia de su significado ó su tonalidad, el escritor se fatiga y nos cansa sin hacerse entender. — En el se-

gundo caso, el exceso de purismo perjudica á la inspiración, enervándola y reprimiendo la espontaneidad de sus ímpetus que no siempre se amoldan estrictamente á la escolástica rigidez de las prescripciones gramaticales. — Las leyes del lenguaje son una parte esencial del oficio de escribir, como los preceptos retóricos contribuyen á la formación del gusto; pero ni éstos ni aquéllas engendran la personalidad del estilo, por mucho que ayuden á su claridad y á su elegancia, dando una base técnica á nuestras locuciones más atrevidas. — El estilo de un escritor es su manera particular de comprender y traducir la naturaleza. — La gramática y la retórica nada tienen que hacer con las modalidades de la visión interna ó externa del dramaturgo y del novelista. — Siendo la marca característica de cada escritor, el estilo varía indefinidamente, como varía indefinidamente el modo que tienen los escritores de interpretar aquello que sienten ó ven. — Siendo el objeto del arte trasmitir emociones, "el artista más sintético, el que emplea el menor número de signos para comunicarnos lo que le impresiona, consiguiendo, á pesar de su sobriedad, exprimir todos los caracteres esenciales de la emoción, es el artista por excelencia." "El estilo es una síntesis, que consiste en escoger y agrupar ciertos elementos de la naturaleza, simplificándolos y exprimiéndolos con unidad, concisión y nitidez." — Esto debe hacerse de un modo automático. — Al concebir y al realizar, el espíritu no debe darse cuenta analítica de las operaciones que efectúa. — "El poeta que sabe lo que hace no es un poeta, sino un versificador. — La personalidad del artista se mide por su inconsciencia. — El trabajo engendra y estimula la inspiración; pero este epifenómeno no aparece jamás sino cuando el creador se exalta y, obedeciendo pasivamente á sus emociones, se liberta de toda teoría, de toda preferencia voluntaria, de

todo sistema y de todo tecnicismo.'' [1] — Una manera dada de escribir, un modo habitual de combinar palabras, no es un estilo. — El estilo viene de adentro. — El estilo no es un procedimiento conscientemente mecánico. — El estilo existe cuando el espontáneo engranaje de las voces y de los ritmos responde á una manera especial y personalísima de sentir emociones. — Sin genio no hay estilo, del mismo modo que sin estilo no hay arte.

Entre todos los modos de la palabra escrita el que requiere mayor cuidado es el modo poético. — No hay estilo más personal que el estilo de la frase rimada. — Es que la poesía es el arte por excelencia, el que aventaja en expresión á todos los demás. — La música, que se basa en la más árida de las ciencias, en la ciencia del número, es, indudablemente, la más inmaterial, la más delicada, la más rica en sentimientos y la más fecunda en encantos de todas las artes: — pero la poesía es superior á la música misma, porque la poesía abarca á la vez lo ideal y lo real, lo absoluto y lo sensible, lo infinito y lo perecedero, siendo tanta la variedad y amplitud de sus símbolos que muchos de ellos resultarían antiestéticos y ridículos, representados por la estatuaria ó por la pintura, como sucede con la fama á la que dió cien bocas el numen de Virgilio. — Esa superioridad se explica por el hecho de que la poesía, además de su índole musical, se vale de la palabra para transmitirse y manifestarse, lo que pone al servicio de la inspiración, para que ésta pueda herir las fibras más recónditas del sentimiento, la melodiosa dulzura del ritmo y el atrayente encanto de la imagen pictórica.

¡La palabra! Ella es risa y lloro, canto y suspiro; cela-

---

(1) D'Udine: L'art et le geste, págs. 139 y 142.

jes y matices la deben su nombre, como la debe su nombre cuanto se alcanza á ver, y todos los estados de la pasión, todas las manifestaciones del espíritu, el amor, el odio, la gratitud, la sed de gloria, el hastío suicida, recurren á la palabra para hacerse oir, para explayarse y debilitar su fuerza en los desahogos de la confianza. — Con ella la madre enseña á rezar y con ella se conviene la cita voluptuosa, con ella se maldice y se increpa, con ella se legisla y se instruye, con ella se perdona y se compadece, con ella se persuade y con ella nos despedimos de los seres adorados antes de que nos venza el último sueño. — La sociabilidad, el tráfico de la vida, la cultura, el progreso, la tienen por aliada y promulgadora, y esa facultad, sólo á ella concedida, de abarcar y dar á conocer á un tiempo lo concreto y lo abstracto, hacen que el arte de la palabra pueda más, mucho más que las otras artes, contribuir al adelanto de los pueblos y á la unión de las razas. — Con ella Sócrates predica que el alma es inmortal, Juliano defiende á los caídos dioses, Crisóstomo pronuncia sus sagradas arengas, Publio Sirio promulga la moral de sus máximas, Tíbulo ensalza la paz y Tácito dicta su inmortal historia. Ella anuncia, en los labios de Galileo, los viajes de la tierra por el espacio azul, y ella anuncia, en los labios de Servet y de Harvey, los viajes de la sangre por el mundo arterial; ella, por los labios de Colón, descubre la existencia de una nueva Atlántida, y ella descubre, por los labios de Lavoissier, la existencia del gas que mata y el gas que vivifica; ella canta con Mirabeau la libertad y con Straszewicz el horror del martirio, y hasta el ideal, lo más delicado y lo más quebradizo, busca á la palabra para dejarse ver y enamorar. — ¡Salve á la palabra!

Valiéndose de la influencia poderosísima del lenguaje, volando con las alas musicales del ritmo, la poesía recorre

el universo, conquistando voluntades y corazones para la hermosura y para la idea. — Ella esculpe los pensamientos, pinta las pasiones, copia lo creado, es el espejo en que se mira el mundo invisible, se perfuma en la esencia impalpable de todas las cosas y vive con la vida de todo lo vivo. — Es Orfeo, que adormece á los monstruos con el son de su lira; es Píndaro, evocando las tradiciones patrias, bajo un verde laurel; es Teócrito, rimando sus eglógicos himnos junto á los barquichuelos que mecen y sacuden los vientos del mar; es Horacio que reclina su frente, orlada con las rosas de un huerto rústico, sobre el seno apacible de los deleites íntimos; es Dante sacudiendo su toga purpúrea, para esparcir las trágicas visiones que gimen en sus pliegues; es Shakespeare, prendiendo en los calados de un balcón medioeval y á la luz de la luna, la escala del amor; es Milton, escuchando lo que dicen los ruiseñores que pueblan los naranjos del bíblico edén; es Goethe oyendo, desde el laboratorio de un doctor alemán, el jubiloso toque de las campanas que anuncian que ha nacido el mártir galileo; es Roger d'Isle, cuando recita, con las manos convulsas y los ojos humedecidos, las viriles estrofas del canto marsellés; es Hugo que levanta, sobre el islote de su destierro, la tea de sus rimas para alumbrar el áspero camino del porvenir; es, en fin, la carne de la carne, el zumo del zumo, la esencia de la esencia, el fruto de los amores de la inspiración y de la hermosura, lo que nació del beso robado por Apolo á los vírgenes labios de la Venus Uránea, cuando por vez primera se levantó el sol, entre cánticos de hojas y murmullos de ríos y perfumes de flores y juegos de luz, sobre las verdes cúspides de los montes de Grecia!

FIN

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

DE LAS ANTIGUAS TEORÍAS ESTÉTICAS

I. — Desde Platón á San Agustín

Pág.

1. La Estética. — 2. Épocas calológicas. — 3. Estilo de Platón. — 4. La estética socrática. — 5. Análisis del Phedro. — 6. El espiritualismo en el arte. — 7. Aristóteles y su filosofía. — 8. La Poética de Aristóteles. — 9. Plotino y la estética alejandrina. — 10. La estética del siglo IV. — 11. Fin del primer período 7

II. — Desde Kant á Jouffray

1. Manuel Kant. — 2. La crítica del juicio. — 3. Los cuatro caracteres de lo bello. — 4. Más sobre la «Crítica del juicio». — 5. Hegel y Schelling. — 6. Krause y Schlegel. — 7. «El romantisismo alemán. — 8. El prólogo del Cromwell. — 9. El eclecticismo. — 10. Fin de este período. 41

SEGUNDA PARTE

ELEMENTOS CALOLÓGICOS

I. — De la belleza

1. De las artes en general. — 2. Evolución de las artes. — 3. La belleza. — 4. Sentimientos estéticos. — 5. De la belleza y sus divisiones. — 6. La belleza física. — 7. Carácter educador de lo bello. 91

Pág.

II. — Resortes estéticos

1. La fealdad. 2. Lo cómico. 3. La tristeza y el amor de lo bello. — 4. Lo sublime y la gracia. 5. Lo trágico. — 6. El humorismo 122

PARTE TERCERA

ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

I. — De la concepción artística

1. Las ideas y las imágenes. — 2. Evocación de las imágenes. — 3. La imaginación artística. — 4. La verdad calológica. — 5. Verdad y belleza. — 6. De la concepción. — 7. Metamorfosis de lo personal. — 8. Eclecticismo artístico. — 9. Los motivos. — 10. El genio 157

II. — Filosofía del arte

1. Noción del gusto. — 2. La crítica científica. — 3. Las doctrinas de Taine. — 4. Más sobre las doctrinas de Taine. — 5. Guyau y la estética contemporánea. — 6. El arte sociológico y las modalidades literarias. — 7. La forma y el fondo. — 8. Un poco de retórica. — 9. Conclusión 222

BH
205
R6

Roxlo, Carlos
Curso de estética

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 06 23 03 012 0